

افتحى سلامة

سيكولوجية الفرقة



مجله آفاق
جمع آوری
۱۳۶۸

STICKER

الأعمال الخاصة



سيكولوجية الفرجة

سيكولوجية الفرجة

فتحي سلامة



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

سيكولوجية الفرجة

فتحى سلامة

الطلاف

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الرياضية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التوعوية وأهدافها
النهلية بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر
التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات
الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلمتنا
الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات
والمعرفة.

د. سمير سرحان

المقدمة

الحمد لله الذي هدانا إلى هذا وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله،
والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء محمد بن عبدالله الرسول الأمين،
الذي كانت بلاغته خير مثال للإبلاغ السليم، والإيصال الموفق، ضرب
لنا الأمثال في القول الفصيح المبين، وفي العمل الصالح الموفق، وأرانا
كيف يكون الإنسان إنساناً عاملاً لا يخجل من عمل يقوم به، لنفسه أو
لغيره، ولا يخشى الشدة والشدائد، يشعر بما يشعر به الناس، يقود جيشه
ويتصدر جنده، حتى أنهم إذا اشتد الوطيس احتتموا به كما قال علي بن
أبي طالب رضي الله عنه، كان رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم
يعتمد على ضرب (الأمثلة) لتوضيح موقف أو بيان حق يريد توضيحه
وتأكيد، ورسالة رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم اعتمدت على
مخاطبة العقل، اعتماداً على أن العقل يمتلك ناصية الإنسان، ومعظم
الأبحاث الحديثة في هذا المجال أثبتت أن كل فعل أو رد فعل ناتج عن
(قرار هذا العقل) ويبدو هذا الحديث بديهياً، ولكننا لم نتأمله جيداً، من

كثرة انغماسنا في التراث النقلي، الذي نفشى قروناً عديدة، وطفى على كل أبحاثنا حتى أن الجديد الذي يأتي به الباحث لا يكاد يبين من كثرة (النقل) وكأنه يخشى إلا يصدق أحداً، فيأني بالكثير من الأسانيد، حتى أن قارئ الكتاب يجد نفسه مضطراً لقراءة فقرات بأكملها سبق له أن قرأها من قبل، وهذا لا يحدث في الأبحاث والدراسات الأدبية والإنسانية فقط، إنما يجرر أيضاً على الدراسات العلمية التي تعتمد على التجريب والاختبار، تعتمد على (الفرجة) والفرجة هنا ليست بديلاً لكلمة المشاهدة السلبية، إنما المقصود بها في هذا الكتاب كله هي الفرجة المشاركة أو الفرجة الإيجابية، لهذا نرى أن بعض الأساتذة الذين اشتركوا في أبحاث المشاهدة التلفزيونية ضمن أبحاث المعهد القومي للبحوث الاجتماعية، وصفوا المشاهدة التلفزيونية بأنها مشاهدة سلبية لاعتمادها أساساً على البث التلفزيوني الذي يتلقاه المشاهد أو المتفرج دون أن يبذل مجهوداً للحوار مع ما يقدم له، ولهذا فإنه يتقبله وهو جالس أو يرفضه وينفض عنه، وأعتقد أن هذا دفع بالمشرقيين على التلفزيون على تنفيذ برامج تعتمد على الحوار بين المشاهد وأصحاب البرامج، لعلمهم بحطامون قاعدة السلبية هذه، ومع هذا تظل الفرجة التلفزيونية متهممة بالسلبية على الرغم من التطور الهائل في وسائل الاتصال.

وسوف نركز هنا على (الفرجة) في محاور ثلاث محددة، الفرجة المسرحية، وهي التي تهتم في المقام الأول على أساس أن المسرح أبو الفنون وأنه يحوى من الفنون والآداب والعلوم ما يغنيها عن بقية الفنون الأخرى (المصورة) أو (القولية)، والمحور الثاني هو الفن المرائي أو فن

التلفزيون لأهمية هذا اللون من الفرجة التي اقتضت كل بيت وتداخلت
 مع كل العلاقات الاجتماعية الإنسانية، حتى صارت المشاركة الأهم
 لكافة الجلسات سواء تلك التي في الأندية أو المقاهي أو في المنازل أيضاً
 سواء التي يشترك فيها مجموعة أفراد أو يقوم بها فرد واحد، وهي
 خاصة بفرد بها الفن التلفزيوني الذي استطاع أن يكون (الأخر) في
 جلسة الفرد الواحد المعزول وحده، ولكن بعد دخول التلفزيون اختفت
 تلك الوحدة إلى بعيد، واقتضت كل الأسرار، سواء في السجون أو في
 المنتجعات الخاصة، وأضيف إليها ذلك الوحش القاهر الذي جمع العالم
 في قبضة يده الواحدة ليقدمها لهذا المشاهد حيث يكون، فالفرجة
 التلفزيونية تحولت خلال سنوات قليلة إلى أخطر أنواع (الفرجة
 البشرية) وأثارها سلطاً وإيجاباً على السلوك الفردي والسلوك الجماعي،
 بل استطاع أن يخلق (عقل جمعي عالمي) مؤمن بفكرة واحدة تكاد
 تطفئ على كل الأفكار وتدفع البشرية كافة أن تجمع عليها، سواء
 كانت تلك الفكر صائبة حقاً أم على خلاف ذلك، ودراسة العلاقة
 النفسية تعديداً في عوامل التفاعل الحادث بين الفرد وعقله وعلمه
 وعمره وبيئته ومكوناته النفسية وبين هذا الذي يراه عبر الشاشة،
 واستمرار هذه (الفرجة) من قبل عقول يسيطر عليها أحياناً الرغبة في
 الكسب المادي أو الاحتلال الذهني، ويحضرني هنا ما ذكر حول
 أفلام (والت ديزني) وبالتحديد الشخصية التي اخترعها (ميكى
 ماوس) وقد ذكر الكتاب الذي صدر في دراسة إحصائية حول عدد
 المشاهدين لفيلم واحد من أفلام (ميكى ماوس) في يوم واحد حول
 العالم يضاهي عدد مشاهدي مباريات كرة القدم في عام كامل وإيضاً

حول العالم (من كتاب سلسلة المعرفة الكويتية) ، وتأثير إفلام ميكى مارس وبقية أفلام والت ديزنى تجعلنا ننقبة إلى أهمية التفاعل الوجدانى والعقل والمنعكس على التصرف الإنسانى وخاصة الاطفال، كما أنه يشير إلى حدة العلاقة بين المتلقى أو المشاهد وبين ما يعرض على الشاشة سواء الشاشة الصغيرة أو الكبيرة وهى المحور الثالث من محاور هذا الكتاب الذى نهدف من تقديمه إلى إثبات أهمية (الفرجة) ليس فقط على الإنسان الفرد إنما على النمط السلوكى والحضارى للإنسانية جمعاء ، بحيث لانستهين بها ولا يسرقنا الإسراف . أيضاً . فى تضخيمها .

والفرجة فى قاموس لسان العرب، تأتى من مصدر (فرج) ومعناه الشق بين جزئين، وفرج معناها كشف، وانفرج معناها اتسع . النفاريح معناها الفتحات بين الاصابع أو بين الأسوار، والفروج كما جاءت فى القرآن الكريم الشقوق، ويقال (الفرجة) معناها انكشاف الهم ومشاهدة ما يتسلى به، وهى المعنى الذى أردناه، وهو المشاهدة بهدف زوال المستور سواء فى داخل المتفرج بانفراج همه وزواله، أو زوال المستور عن المشاهد التى يراها وهى فعل ارادى ، يعتمد أساساً على الرغبة فى المعرفة وأيضاً على الرغبة فى التسلية، وأخيراً على المشاركة الفعلية فيما يجرى من احداث، وكان هذا هو حال المسرح فى بداية عهده كما سنوضح فيما بعد .

يقول أرسطو أن المسرح هو الخوف والفزع، الخوف من المجهول والخوف مما يحدث إلى درجة الفزع، لأن القتل وارتكاب الخطايا،

وكشفها يعد لوناً من ألوان (الفرجة الفرجة) أو المخيفة، وقد حاول علماء الإعلام أن يوصفوا وظيفة الفرجة على أنها الاتصال واتصال ورسالة فهناك مرسل ورسالة (العرض المسرحي أو السينمائي) وهناك مستقبل أو متفرج، كما حاول علماء النفس أن يفسروا الفرجة تفسيراً نفسياً على أساس أن هناك دوافع وسلوك وانصهار ذات المتفرج مع (المضمون الفرجي) ويتلامس مع الفرجة العديد من العوامل النفسية التي تجعل من هذه الفرجة مسرحاً للأحداث النفسية، بل إن العديد من علماء نفس الاكلينيكى حاولوا الاستفادة من (جماعية الفرجة) للعلاج النفسى، وبعضهم نجح إلى حد ما ونرجو مراجعة ما ذكرته (الجمعية الدولية للفن فى القرن العشرين بعنوان الثورات المسرحية فى القرن العشرين ١٩٧٥) بالإضافة إلى ما ذكرته منشورات جماعة العلاج النفسى.

ولايهمنا الآن كثيراً فى حشد العديد من المراجع والمصادر بقدر ما يهمنا أن نصل إلى ما نهدف إليه مباشرة، ونحن نعلم أن هذا الكتاب يجب أن يكون سهلاً للقارئ العادى، لهذا حاولنا أن نسير وفقاً لحطة محددة وهى التعريف المبسط للفرجة ودور المتفرج والعوامل النفسية المصاحبة لها وكيفية الاستفادة بها تربوياً واجتماعياً، ثم دراسة الفرجة المسرحية على أن نقدم سرداً سريعاً لانتشار المسرح العربى، مع الاعتماد على نشرات المجالس القومية المتخصصة التى قامت بدراسة المسرح خلال ما يربو عن عشرة أعوام حاولنا تقديم ملخصاً سريعاً ووافياً لتلك الدراسات، وعرجنا بعد ذلك على الدراسة التى قام بها المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجناائية التى قام بها حول (المشاهدة التليفزيون) وهى دراسة علمية احتفت بالبحث الميدانى ولا

بحق لنا اخطائها ونحن فى سبيل هذه الدراسة ، اما السيئما ، فإننا لم نجد من الدراسات العلمية التى نعتمد عليها فى بابنا هذا وخاصة أنها اتجهت معظمها إلى مناهض دراسية أخرى واكتفينا بمتابعتها ، وإن كانت الدراسة النفسية والاجتماعية للفرجة السينمائية تنقصنا ونحتاج فيها إلى دراسات علمية حادة .

وأخيراً فإن هذا الكتاب ، حاولنا تخليصه من عيوب النقل المباشر ، وحشر ملاحظات بالمصادر والمراجع وكأننا نكاد نقسم أن ما نقوله ليس محض خيال .. لا نحن نهذف إلى القول المباشر ونطالب الآخرين بدحضه ومراجعته ومناقشته حتى نكف عن عادة (الحسر الثقلى) دون الالتفات إلى المتغيرات الحياتية سواء فى حياة الفرد أو الجماعة أو فى العالم كله ، إتنا مقبلون على أسس علمية جديدة ، نحتاج منا إلى الملاحظة ودقة النظر والتأمل واستنباط ما يمكن أن يمثل لنا نتيجة ما ربما تكون هى الحقيقة .

ولايسعنى إلا شكر كل من ساهم معى فى اتمام هذا الكتاب وخاصة زوجتى (أم عمرو) التى اتاحت لى فرصة إنهاء هذا الكتاب الذى أخذ مرر ردها من الزمن وما توصلت إليه من نتائج ، ولا أبغى إلا أن ينفع به القارئ المتخصص والقارئ العادى الذى يهتمنى فى المقام الاول .

القاهرة فى مايو ١٩٩٨

فتحى سلامة

(٥)

الفصل الاول الفرجة.. والرحلة

رحلة مع الفرجة :-

فى البداية، تعلقت فى طفولتى برجل كان بالنهار ماسحاً لاحذية، وبالليل كان يعمل صاحب فرقة ذات سمعة كبيرة واسعة فى الإقليم كله وليس فى بلدنا وحدها، كان اسمه (قلش)، وكان يغنى ويرتجل الموال المناسب لكل مناسبة، كما كان يغنى اشهر الاغانى فى ذلك الوقت، وليس هذا مهماً بالنسبة لى، كانت لحظة الساعده القصوى عندى بعد منتصف الليل تقريباً، عندما تهدأ الاصوات فى الفرع وتقل (النقطة)، لحظتها كان هذا القلش يتحول إلى مخرج ومؤلف لإحدى مسرحيات (الكوميديا دى لارت) أو المسرح الارتجالي، دون أن يدري لهذا المصطلح أمراً، فى البداية يشرح للمتفرجين أنهم سيقدمون تمثيلة عن الطمع مثلاً، ولا بد أن يكون هناك ملكاً ووزيراً وسيفاً، وهم أعضاء فرقة

(قلش) وتبدأ (المسرحية) بأن يتقدم السيفاف معلناً قدوم الوزير لمقابلة الملك، ويسمح الملك بدخول وزيره العزيز وهذا نفهم من هو الملك ومن هو الوزير ومن هو السيفاف ولم نعد نعرف إلا تلك الاسماء أما قلش الذى كان يلعب دور الملك فلا نعرفه وكذلك السيفاف هو (جميعه الطبال) و(الوزير) حمدى لاعب الارغول، أصبحوا أمامنا ملكاً وسيفافاً ووزيراً، ويبدأ الملك فى سؤال الوزير عن أمر يشغله مقترحاً كلاماً ، ويحييه الوزير بأن الامر لله وللملك إنه لا يملك إلا تنفيذ تعليمات الملك إلا أنه يقترح هو الآخر اقتراحاً جديداً على حياء شديد، وينظر الملك، الذى هو نفس الوقت الراى والمخرج ، إلى الجمهور يسألهم الاشتراك فى إجابة السؤال، ويبرز أحدهم مقترحاً على الملك (قلش) اقتراحاً، ويقدم الملك أو المخرج بتنفيذ ما اقترحه المتفرج على شكل مشهد ، وتعلن الجماهير غضبها فى نهاية المشهد، ليقوم متفرج آخر ويقدم اقتراحاً آخر، ليقوم (قلش) بإخراج المشهد الجديد وهكذا ، بين غضب المتفرجين وسعادتهم منهم من يسعد بالحل ، ومنهم من لا يسعده لكن (الجوالعام) هو الاندماج الكامل فى حل (المعضلة) التى قدمها (قلش) الذى ينهى هذه المسرحية بمقولة عامة تكون شافية شاملة لحل تلك المعضلة، ساعدها تكون سعادتي قد وصلت إلى نهايتها، لكى أتصل إلى منزلى خائفاً من امرئى ، وعلى الرغم من غضب جدتى وتأنيب جدى وتهديدهما لى بابلاغ أبى، إلا أنى كنت كلما سمعت عن حفل يشترك فيه قلش وفرقة حتى أسارع إليه سواء فى بلدتنا أو فى البلاد الأخرى .

وظلت تلح فى نهلى (صورة المتفرجين) وهم فى قمة السعادة وخاصة وهم يشتركون اشتراكاً فعلياً فى (التمثيل) ويقف عم محمود

الجنائني المعروف عنه الرزانه والهدوء بتقليد رجل بتصرفاته التي تثير السخرية أو يقف فوده المزارع البسيط وهو يقلد دور قائد القتار وهو يهجم على بلاد المسلمين، وحارلت خلال رحلتى مع المسرح التي بدأت كممثل فى فرقة مدرستى الابتدائية حتى فرقة الجامعة، ثم اشتغالى بالتأليف المسرحى والإخراج أحياناً بعد ذلك، وأيضاً دراساتى للمسرح ، وحتى تلك المحاضرات التي كنا نلقاها على مجموعات الطلاب بالمجلس الأعلى للشباب والتي اخترنا لها اسماً جديداً (كيف تشاهد عملاً فنياً) سواء فى المسرح أو من خلال شاشة السينما أو التليفزيون ، كيف تفهم العمل الفنى ، وكيف تتذوقه ، وكما نعتمد على أثر الفرجة فى مجموعات الطلاب وهم من الفتيان والفتيات من من ١٢ سنة إلى ١٨ سنة وفقاً للتقسيم المجلس الأعلى للشباب، وكما نحاول أن نتبين تأثير هذه الأعمال الفنية على عقول هؤلاء ، وعلى سلوكهم بشكل عام، ونلاحظ تباين هذا التأثير من فرد إلى آخر، وأيضاً تباين المفهوم العام للعمل الفنى الواحد لدى أفراد المجموعة .

من هنا بدأت دراسة (فن الفرجة) بوجه عام، وأثره على السلوك الفردى والجماعى، وتأثيره المباشر وغير المباشر على الفرد والجماعة.. وأعنتقد أن هذا المبحث ليس بجديد، إنما الجديد فيه هو كيفية الاستفادة من دراسة التأثير الإيجابى والسلبى فى السلوكيات الإنسانية وهو ما أطلقنا عليه، سيكولوجية الفرجة، والتي سبق أن قدمنا حولها عدة أبحاث فى أوائل الستينيات نشرت وقتها فى بعض المجلات مثل مجلة الثقافة والرسالة التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة المصرية.

ما هية الفرجة

الفرجة من الانفراج، وهى على عكس التأزم، وهى باختصار وفقاً للقاموس المحيط هو ما يشاهد الناس من غرائب الأحوال والأحداث، على أنه يجب أن نفهم أن قواعد الفرجة تأتي من وجود أزمة يعقبها انفراجاً لهذه الأزمة، أو كشفاً لها أو تنويراً لمعضلاتها وهى بهذا تقدم للمتفرج لوناً من ألوان الراحة، لأنه شاهد الصراع وشاهد نهايته واستراح لهذه النهاية.

والفرجة، ليست فقط مشاهدة، إنما هى نقل المتفرج من حال إلى حال، فهو يتدخل إنفعالياً مع الأحداث التى يراها والمتفرج يتدخل إنفعالياً مع الشخصية المحورية على المسرح، وتؤثر فيه سواء بالأداء الحركى أو السمعى، وبالتالي فإنها تأخذ المتفرج إلى عوالم الشخصية المحورية، وهنا تأتي وظيفة الفرجة من حيث إحلال أفعال البطل داخل عقل المتفرج.

ولهذا فإن ما هو غريب ومثير يشكلان عنصرى الفرجة، لأن تلك الأحداث (الغريبة) أو الشخصيات الغريبة مثل راسبوتين أو (الرجل الذئب) وما نحوها تشد انتباه المتفرج وتفصله عن واقعه ولو للحظة، والفرجة هنا أيضاً دعوة للتأمل، والتفكير، والانفعال المتبادل مع الشخصية المحورية، وقد حاول باحثون من أمثال الدكتور/ على الراعى والدكتور/ شريف شاکر والدكتور/ شاکر عبد الحميد أن يصوروا الفرجة المسرحية على أنها من الفرجة والفكر وأنها لهذا تختلف عن الفرجة على السيرك أو الأشكال الفنية الأخرى ولكننا لانوافقهم على هذا

الرأى لأن وحدة الفرجة للفن واحدة وعندما نقول أن الفرجة تعتمد على الحدث الغريب أو غير الطبيعي فإن أعمال السيرك هي كذلك، والحواة ، وكل الفنون التى يقوم بها مؤدون لأن الفن فى النهاية رسالة يجب أن تصل إلى المتفرج، والفرجة هي ذلك المسار الرئيسى لوصول تلك الرسالة.

والمرح يرتبط أساساً بعنصرين هامين ، هما الفكر والفرجة ، فالفكر هو المضمون أو المحتوى، والفرجة هي نتاج الشكل العام لكيفية تقديم هذا الفكر، وكلما تنوعت أساليب تقديم الفكر فإن ساحة الفرجة تزداد، والاستفادة بها تكون أشمل وتأثيرها على النفس أكثر إيجابية.

محاوِر الفرجة

الاطار الخارجى للأحداث هو الشكل الذى يثرى العمل الفنى وينسفه ويعمل على توحيد عناصره، كما يقول (جبروم سنولينين) فى كتابه النقد الفنى من ترجمة الدكتور/ فؤاد زكريا . كما أن الإطار أو الشكل يدفع إلى التأمل فى قيمة ومضمون العمل الفكرى والاجتماعى والكونى، وكلما كان أكثر طرافة وقدرة على تحقيق عنصر الإمتاع كان أقدر تحقيقاً للإقناع، ولأن المجتمعات فى تغير دائم، وأيضاً فى تشابك وتعاقد من شأنهما خلق صعوبات أمام الافتناع الجمعى، لذلك زادت الحاجة إلى أشكال وأنماط (أطرية) مبتكرة وجديدة، ولها من السحر ما يمكنها من الوفاء بوظيفتها الأولى الهامة كوسيلة لتقديم القيم ودفعها إلى نفوس ومشاعر وعقول المتفرجين أو المتلقين ، لهذا كانت الحاجة إلى العودة إلى التراث لاستلهاام أشكال للتعبير للوصول إلى وجدان هذا

المتفرج الملول، وليست العودة إلى التراث لاستلهاهم أشكال للتعبير للوصول إلى وجدان هذا المتفرج الملول، وليست العودة إلى التراث معناه تقديمه كما هو، إنما لاحظنا أن الذين حاولوا فعل هذا إنما قدموا برؤيا جديدة، وبنظرة نقدية، وقد اختلفت النقاد حول هذا (النقل) إنما هو في النهاية يخدم فن الفرجة لأنه يجذب المتلقي أو المتفرج، على الرغم من اختلاف تناول الفنى للتراث، والتراث له سحر خاص، لأنه يوقظ الشعور الجمعي ويدفع المتلقين إلى الانجذاب نحوه دون رفض في البداية، إن استخدام التراث هو محاولة لصياغة الحاضر بطريقة جديدة، والمطلوب تحديداً هو اختيار الشكل المناسب للمضمون أولاً.

ولهذا فإن أشكال الفرجة مرتبط (بالمشور) أو المواجهة بين المتفرج والمؤدى، هل وفقاً لمسرح الطلبة، أو مسرح الحائط الرابع الوهمى، وهو مواجهة الجمهور مباشرة من قبل الممثل، وهناك المسرح الدائرى، والجمهور هنا يحيط بالممثل من كل جانب، والرؤية تحوى كل ما على المسرح، على هذا فإن الفرجة تتواكب مع الشكل المسرحى والمشور الجماهيرى، ولهذا فإن الفرجة تختلف باختلاف بيئة اجتماعية إلى أخرى ومن حضارة إلى أخرى كما تختلف باختلاف المستويات الثقافية، وقد قمنا بدراسة مقارنة لمدى فهم (الجمهور المتلقى) لمضمون مسرحية شكسبير (هاملت) فقد حظيت باهتمام واضح بين جماهير القرى مثل قرية (ميت بره) و(كفر عويس) وغيرهما وكان السؤال الواضح هو كيف تأر هاملت لمقتل أبيه، كان الثأر هو المضمون الأخلاقى والفكرى الهام من وجهة نظر المتفرجين من أهل القرى (نبحث ميدانى أجراه

الباحث عام ١٩٩١)، بينما كان المضمون الأخلاقي هو الذى وصل إلى المتفرج فى مدن مثل طنتا وبنى سويف وبعض أحياء القاهرة، أما مناطق مثل الزمالك ووسط القاهرة فقد نالهم الإعجاب من مقدرة هاملت على المحاوره، كما اختلف تأثير قصة الحب فى هاملت بين النساء فقد شعر أكثر من نصف العينة من الأنسات بالحزن من معاملة هاملت لحبيبته، وقد ذكر بعض السيدات فى العينة تأثرهن بوضع الأم على الرغم أنهن اعترضن على مسئكتها.

وهكذا نرى أن العمل الواحد، قد تتغير تفسيراته (الميكولوجية) وتختلف توجهاته الفكرية بين فئة وأخرى، وكذلك الشكل أو الإطار المسرحى، فقد لاحظ الباحث أن مسرحية (رومير وجولييت) وهى مسرحية رومانسية خالصة قد تحولت إلى عمل كوميدى يثير الضحك أكثر من إثارته للحزن (من دراسات الباحث عام ١٩٨٩).

وقد حاول المخرجون للوصول إلى قلب وعقل المتفرج، تغيير المنظور من المواجهة المباشرة للمسرح، إلى المسرح الدائرى، إلى المسرح المحيط، إلى إلغاء المسرح تماماً، لعلاقة الفرجة بالشكل وعلاقة الشكل المنظور.

وقد تعددت أشكال الفرجة وفقاً لمنظور المحدثين، ولذلك جاء مسرح الشارع، ومسرح المقهى، والاحتفالية والموالد وغيرها وإن كان التنظير المصطلحى كان مقصراً فى تأصيل الأساس الفكرى، ولا يهتما هذا سوى أن للفرجة أشكال مختلفة حاول أصحاب الرسالة المسرحية استغلالها، سواء من خلال الفن التلقائى أو الشعبى، أو من خلال خلق وإيجاد

أشكال جديدة طفت على النص المسرحي كما كان يقدم عند الإغريق، أو في عهد المسرح الكلاسيكي، ونرى الآن مسرحيات لا تعتمد تمامًا على نص درامي كامل إنما تعتمد على (السهرة) أو على (حفل سحر) مثل مسرحيات (باللو) أو مسرحيات استعراضية موسيقية غنائية مثل (سيدتي الجميلة) وغيرها.

والفن الشعبي أكثر اقتراباً من الجماهير بحاله من سحر خاص، وقد ذكره الدكتور/ عبدالحميد يونس، وخص الحكايات الشعبية التي تروى عن طريق الحكواتي أو الراوي و(فراكورز) لأنها دراما شعبية، بل إن تلك الأشكال الفنية الشعبية لها أثرها في النفس البشرية بل ويعمل الدارسون العلاج عن طريق الزار مثلاً بأنه اندماج المفرج في الشكل الحركي التمثيلي، بحيث يسقط الحاجز الوهمي بين المتلقي والمرسل، يصبح الكل في واحد، ويتحول المتلقي إلى مرسل، ويكون من أثر هذا الاندماج غير الإرادي علاج بعض العوارض للمرض النفسي.

وبهنا هنا، وفقاً لدراسات امتدت من الدكتور/ عبدالحميد يونس والدكتور/ على الراعي والدكتور/ أحمد مرسى، الذين قدموا دراسات جادة في مجال الفرجة من خلال الأشكال الفنية الشعبية أن نركز على استخلاص ما يلي :-

إن الفرجة قديمة قدم وجود الفن وإنها لصيقة بهذا الفن مهما كان شكله، وإنها تعد (حاجة) من حاجات الإنسان الأساسية، وإن اختلف الشكل الفني أو اختلف المنظور، الذي يكاد يتكرر في عهود كثيرة، فمثلاً (بريخت) عندما قدم مسرحه من خلال منظور متداخل مع

المتلقى لم يكن بعيداً عن منظور الفنون الشعبية العربية، وإن حاول المسرحيون التعلق بالشكل الغربي الحديث وبالمشهور الواحد الصواب للجمهور (يمكن مراجعة مؤلفات الدكتور / على الراعى فى هذا الخصوص).

عناصر الفرجة :-

لانزال تحت تأثير (الفن الشعبى) لكى نقدم تأصيلاً لفن الفرجة على أساس أنه فن مستقل يجب دراسته على هذا الأساس، ثم بعد ذلك نطبق مالدينا على الأشكال المسرحية الحديثة.

ويمكن - اختصار - الوصول إلى العناصر الأساسية للفرجة :-

أولاً :- العنصر البشرى أو الأنماط البشرية.

عادة ونحن بصدد عمل فنى مسرحى أو تليفزيونى أو سينمائى، ما نقابل شخصيات نطلق عليها شخصيات نمطية، فنحن إذا رأينا جزاراً أو حاوى أو مأذوناً أو غير ذلك فنحن نتصور ما يمكن أن يفعله أو يقوله هذا الشخص، لأن لدينا فى (حزينة) الخبرة ما يعين على استرجاع سلوكيات شخصية مثل الحارى أو الحانوتى أو الفردانى أو غيرها، ونحن تأتى الفرجة من الشخصية النمطية حين يجيد (الممثل) تجسيد تلك الشخصية ويجعلها أكثر تميزاً عن بقية متيلتها فى الحياة العادية فنحن مثلاً نرى (الحانوتى) الذى قدمه المرحوم / أمين الهنيدى فى المسرحية الشهيرة قد عبر عن تلك المهنة وصاحبها تعبيراً صادقاً ولكنه أصاف إليها أبعاداً جديدة جعلتها تخرج من النمطية العادية إلى نمطية قابعة

للفرجة ، وكذلك سيدة المسرح الراحلة ماري منيب في دور الحماة وكيف كانت تلعبه بإقتدار يجذب المتفرج ، ويؤثر فيه ، وإن كانت القاعدة الشعبية (تكره) الحموات إلا أن تلك الممثلة القديرة تمكنت من الدخول إلى سراديب النفس البشرية ، وتؤثر إيجاباً في وجدان المتفرج وعقله ، وكذلك فعل عادل إمام وإسماعيل يس من قبل في أدوار الموظف البسيط أو عسكري الدورية ، إن تلك الشخصيات النمطية التي توحى في البداية أننا أمام شخصية لن تفجر فينا وظيفة الفرجة تتحول عن طريق (الأداء الجيد) إلى عنصر قوى وهام للفرجة ، تنافس (راسبوتين) يوسف وهبي والمجرم المحترف محمود المليجي وغيرها من النماذج ، ويقول الباحث عماد عبدالهادي في بحثه المنشور في مجلة الكويت عدد ٦٢ معلقاً على الشخصيات النمطية (يكون منبع الفرجة سببه مدى إجادة أو اتقان الفنان المؤدى بالتجسيد أو التشخيص لهذه الشخصية النمطية) ونحن نرى الفنان سيد زيان في دور (الحرامي) في سيدتي الجميلة ، رغم قصر الدور إلا أنه شد انتباه المتفرج ، وأيضاً عبدالمنعم مدبولي في دور لاعب البيانولا في مسرحية (ريا وسكينة) وكذلك فريد شوقي في دور الموظف الغلبان في مسرحية الريحاني (الدلوعة) وكذلك لعبت كل من أمينة رزق دور الأم والحماة في مسرحية (سك على بناتك) ، (عقيلة راتب) في حلمك يا شيخ علام ، روداد حمدي التي لعبت العديد من الأدوار لشخصيات نمطية ولكنها أعطتها وقفه انفعالية جعلت تلك الشخصية تجذب المتفرج ، ولعل (محمد رضا) بأدائه المتميز لأدوار (مدير المديرية) في المفتش العام ، والعديد من أدواره كمعلم أو تاجر أمي قد جسّد لنا الشخصية الهامشية

التي يمكن ألا يحفل بها المتفرج لو أنها قدمت إليه بطريقة غير فنية، وبالتالي يمكن القول إن العنصر البشري يعد عنصراً هاماً من عناصر الفرجة ، لأن المتفرج، وهو غالباً من تلك الشخصيات المهمشة، يتداخل معه منفعلاً ويلفص، ويتسم مستعيداً لسرب من الذكريات في حياته الخاصة، ربما يضيق بها عندما يقدم بها فعلاً في الحياة العادية، ولكنه يسعد بها عندما يرى (الممثل) وهو يؤديها، إنها فرجة تفرج عن كربه، وتحبب إليه عمله، وتعيد توازنه النفسي مع ذاته، لا شك أن ذلك (الشرطي المطحون) وهو يرى مثيله على خشبة المسرح أو من خلال الشاشة الصغيرة والكبيرة، وهو يعاني ما عاناه ويناضل نضاله، فإن هذا يعد دواء شافياً للاحساس بالدونية، ورفع عن كاهله حمل المهانة التي ربما يقابلها من أهله في زمن فيه زال المنصف.

ثانياً: - العناصر الفنية للفرجة.

الأسلوب: - وهذا العنصر متوافر في الأشكال الفنية المختلفة من مرئية وسمعية، وهو وفقاً للتقسيم الكلاسيكي يبدأ بالافتتاحية أو الاستهلال أو المدخل ، وهذا أمر مشترك بين كل المدارس المسرحية بداية من مسرحيات (سوفوكليس) حتى (بريخت) عالمياً والشرقاوى وادريس عربياً ، إنه استهلال يتم على شكل طرح سؤال في المسرح الشعبي أو ارتجالي يوقظ المتفرج ويشده، كما يحدث في المسرح المرتجل ، .. هل المال أفضل أم الصحة ، .. من هو الحاكم الصالح .. من يعي الدرس من هو القاتل .. وكلها أسئلة مباشرة أحياناً وغير مباشرة أحياناً أخرى، مثل أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، ومثل أدهم

الشرقأوى لعبدالرحمن وخضرة الشريفة لكاتب هذا المبحث، الاستهلال أو الافتتاح أسلوبياً يتغير بتغير القضية المطروحة ويتغير المناخ النفسى والاجتماعى للعقل الجمعى، ويتغير الشكل الفنى أيضاً بتغير المنظور من مباشر إلى دائرى إلى دخول المؤدى داخل حلقة المتفرجين، كما أنه يمكن أن يكون سؤالاً يشبه السؤال الفردى، ولكنه هنا مجرد استخدام الفرد للدلالة على الجمع، فالاستهلال موجه إلى مجموعة متفرجين، وقد استخدمه شكسبير فى مسرحياته، وأيضاً موليير وكذلك اخذناه نحن - ويقول الدكتور/ سمير سرحان فى ندوة عقدت خلال شهر فبراير عام ١٩٩٨، (أن الفنون الدرامية الشعبية هى الكنز الذى يمكن استغلاله بطرق حديثة لإحداث ثورة مسرحية) نشرت فى مجلة القصة عدد مارس ١٩٩٨.

والاستهلال يجب أن يكون جاذباً للمتفرج، وأن يراعى عدة عوامل منها كما يقول الدكتور/ أبو الحسن سلامه فى أبحاثه المنشورة حول الايقاع فى المسرح المصرى، التوكيد هو ما يجب أن يحرص عليه مؤلف النص والمؤدى، يلزمه التكرار الفنى وهو يزيد (التوكيد) ثم (التجسيد)، وهو أن المسرح فعل يؤدى أمام المتفرج لا مجرد قولاً بحسب، وهو فعل محسوس ومدرك ينفذه الممثل بجديه شديدة تحليل الشخصية المسرحية إلى شخصية حقيقة أمام هذا المتفرج ثم الأداء المقنع الذى يليه الإيهام، والإيهام له أساليبه الفنية التى تزداد مع ازدياد التقنية فى المسرح، والتى بلغت الآن بعد استخدام أجهزة معقدة إلى التأثير على المتفرج ووضعه داخل الواقع الفنى للعمل مثل الرائحة

والأمطار والعواصف والإظلام واستخدام أدوات الإضاءة في إكساب الممثل درجة عالية من التشخيص تساهم في إيهاام المتفرج، وكما سبق وأن كررنا أن هدف المسرح هو الاستيلاء على هذا المتفرج وسحقه داخل موقع الفرجة، ليخرج لنا إنساناً أفضل، لهذا كانوا يقولون (أعطني مسرحاً أعطك شعباً أفضل)، والإيهاام يسوق إلى التشويق، وقديماً كانوا يقولون ونحن نمارس العمل المسرحي في البروفات، إذا قال متفرج لجاره ماذا حدث سقطت المسرحية بل كان (سيد بدير) (يردد) علينا في بداية الستينيات أعدى أعداء المسرحية الحضور المجاني للجمهور، لأنهم لايهتمون ويثيرون ضجة، ولا ينتبهون لما يحدث ولا يهتمهم ماذا جرى على خشية المسرح، وكان (محمد صبحي) يحرم دوماً على تعاليد غاية في الدقة مستهدفاً الوعي الجماهيري لما يقدم على خشبة المسرح، وكذلك فعل جلال الشرقاوى في مسرحه.

بعد التشويق يأتي التكثيف، إن كل كلمة تقال لابد أن يكون لها وظيفة نصية حتمية تخلق الفرجة، وأي تهاون في هذا الأمر، يخل بكل العناصر الأسلوبية في الفرجة والتي ذكرناها آنفاً، ولهذا بدأ المسرح شعراً، وأجمل المسرحيات ما كتبت بالشعر، لأن الشعر لا يأتي بالكلمات جزافاً، نحيلك عزيزي القارئ إلى مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبدالصبور.

العناصر الحركية للفرجة

والعنصر الحركة يتأتى من عدة عوامل، تعتمد أساساً على الأداء سواء بالأداء الصوتي أو الحركي أو الاثنين معاً معتمداً على تجسيد

الحوار الدرامي الذي يخدم في الأساس الفكرة الرئيسية التي يقدمها النص لهذا نرى أن من أهم عناصره :-

التوقع :- وهو ما يبشر بحدوث الفعل قبل حدوثه ، وهو ما يصنع لظهور البطل مدخلا جيدا في قلوب المتفرجين ، والتوقع أيضا يناسب العناصر النفسية للمتفرج ، الذي يشعر بسعادة وفرح غامر عندما يحدث ما أشار إليه المؤدى ، أما (التورية) وهي أن يكون لكلمة الواحدة أكثر من معنى ، معنى قريب جداً ومعنى آخر يحتاج إلى المزيد من تفكير وقد ذكر هذا تفصيلا الدكتور/ محمد عناني في دراسته الجادة (التورية في المسرح) التي نشرت بمجلة المسرح وقد استخدمها معظم كتاب المسرح المصري ونراها مثلا في مسرحية وجهة نظر لمحمد صبحي ولينين الرملي ، كما نراها في مسرحيات ادريس والشرقاوي ونعمان عاشور.

أما (القلب) وهو تغير عكسي مفاجئ للفعل ، كما حدده الدكتور / إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية (دار الشعب ١٩٧١) وهو أيضا يستخدم لجذب انتباه الجمهور المتفرج ، فالأمر هنا قد انقلب من مأساة إلى ملهاة أو العكس ، وقد فسرها الفيلسوف برجسون في كتابه (فلسفة الضحك) على أنها مصدر من مصادر الضحك وهي كثيرة في المسرح المصري.

وفي بعض الأحيان تكون (آلية) الحوار أو الحركة عنصراً هاماً من عناصر الفرجة الحركية ، مثل أداء عبدالمنعم مدبولي في مسرحية (نمره اتنين يكسب) أو أداء محمد صبحي في مسرحية الجوكر أو في

مسرحية يوسف ادريس (الفراقير) ، وغيرها. بل هي موجودة في مسرح شكسبير في مسرحية هاملت (ظهور الاشباح) وعلى عكس الآلية تأتي (الثقائية) كعصر هام من عناصر الفرجة الحركية، وتبدأ من النص الفردي يتصور ما يجب أن يحدث من رد فعل إزاء فعل معين، ويؤديه الممثل بحيث يبدو عفويا.

ومن أهم العناصر، التناغم الصوتي والحركي ، والانسيابية بحيث يمكن للمؤدي ترجمة المِشَارِع والأحاسيس ترجمة تبدو للمنلقي طبيعية ولكنها في الأساس تعتمد على التناغم المنضبط بين المؤدين جميعا وما يقدمون به على المسرح.

ثم (الازدواج) وهو يحدد وظيفة الموقف الدرامي التي تعبر عن هذا الموقف ونؤدى - من الممكن - وظيفتين.

بعد ذلك يأتي (التداخل) وهو سريان الدلالة و(التقاطع) وهو تعارض مقصود يزيد تلك الدلالة وبعد ذلك (التوازي) وكل تلك العناصر الحركية يساهم في وجودها لتقوية وظيفتها في الفرجة ثلاثة ركائز أولها النص ثم إخراج هذا وتنفيذه ثم المؤدى للنص، ويجب ألا تغطي ركيزة على أخرى، فالممثل لا يمكن أن يمثل وحده على المسرح والنص المكتوب لا يمكن تسميته نصاً مسرحياً إلا إذا وضع على المسرح يمكن ذلك إلا بالمؤلف الثاني للنص هو المخرج الذي يبحث في هذا النص المكتوب الحركة والحياة ، كل هذا من أجل الحصول على فرجة كاملة تؤدي وظيفتها النفسية وأيضاً الحياتية عموماً.

وهناك بعض الباحثين أضافوا إلى كل ما سبق عناصر حركية مثل التقابل والتزاوق والاتضاد والمباغته ونحن لانقلل من أهمية تلك العناصر إنما نعتقد أنها متداخلة مع ما سبق ذكره من عناصر.

ثالثاً : - عناصر الفرجة التشكيلية

ومن أهم عناصر الفرجة استخدام تشكيلات مثل التماثيل أو (مقابر الاولياء) أو الأقنعة أو استخدام وسائل موحية بقطار أو عربة وما إلى ذلك ، وقد أجاد محمد صبحى استخدام الأقنعة كما استخدم المخرج جلال الشرفاوى التوابيت والمقاعد فى عدة مسرحيات .

رابعاً : - عناصر الفرجة التكوينية

ويؤديها الممثلون تقليداً لأعراف أو تقاليد اجتماعية أو الفرق الشعبية الخاصة مثل الأكرويات أو المبارزات أو حلقات الذكر أو الزار أو حفلات الطهور والمآتم والزفاف وحلقات التحطيب وما إلى ذلك .

خامساً : - عناصر الفرجة المساعدة

من تلك العناصر التى سبق ذكرها هناك العديد من المؤثرات التى تساعد على الفرجة ونصنفى عليها تشوقاً خاصة مثل الملابس الغريبة ، وملابس الكرنفالات أو الاحتفالات الخاصة أو الأدوات (الاكسسوار) غير التقليدى مثل تلك التى يستخدمها الفنان سمير غانم فى مسرحية المتزوجون لفیصل ندا ، وهناك عنصر الضوء واستخدامه واستغلاله ، والموسيقى والفرق الموسيقية الحية التى تشارك المؤدى بالفعل ، وهناك عديد من المؤثرات مثل الشرائع الفيلمية ، واستخدام اسطوانات الليزر فى ظهور المطر والاشباح والهواء العاصف والشمس والقمر ، وتحرك

النجوم، ولا تؤثر تلك العناصر في الفرجة إلا إذا شعر المتفرج أنها حقيقة واقعة، فإننا نقدم له حديقة لها ثمار وأشجارها يانعة، وفقاً لقاعدة أن الفن يقدم الواقع ولكنه ليس واقعاً إنما تصوره هو عن الواقع الذي يفاحى به المتفرج وكثيراً ما سمعنا عن انفعال أحد المتفرجين وصعوده إلى المسرح لينقذ البطل أو البطلة وهو يرى السكين وقد اقتربت من قلبه^(١).

مصادر الفرجة في المسرح العربي:

أولاً: - مصادر ميتافيزيقية في الفكر.

١ - ويرتبط عنصر الفرجة فيها بعناصر ليست في عالمنا بل جاء إليه القصص الديني، ففي انقلاب الشجرة لتصبح امرأة كما في رسالة الغفران مثلاً التي استمدت مصادرها من قصة الإمراء والمعراج، يوجد ارتباط بالموروث الاعتقادي والديني لمعالم ما وراء الطبيعة وبأحلام البشرية في عالم أفضل ليس له نظير في حياتنا، وكذلك في انقلاب الحية إلى راقصة وانقلاب البجعة إلى غانية. ولا شك أن في مثل هذه العناصر ألواناً من الفرجة ترسبت في الوجدان الإنساني لتجسد قدرة

(١) وقد حدث في مسرحية (باحبك ناحبك) وهي من تأليفي وفدوها لمسرح الكوميدي عام ١٩٦٧ على مسرح إسماعيل يس بالاسكندرية وكان العمل للراحل عبدالله عيث يقوم شور (كوميدي) لأول مرة في حياته، وكان يلعبه أمام كل من الفنان صلاح موثق والفنانة ميمي جمال. ولأحظت أنه لا يعطى المتفرج الجرعة الكافية من الإضحك عندما يقدم خطاباً بهذه النقلة. وفكرت في وسيلة تجعل هذا الخطاب له أهمية فطرية تدبر ارتياك العمل مما يحق طبع الكوميدي من حوله، وأرسلت إليه بالعمل خطاب تهديد محدد لحظة انطلاق النار عليه خلال تمثيل حلاق النار وحشوت الخطاب بعض التفاصيل التي كنت سمعتها منه بحيث يمدد للتهديد حقيقةً. وبالعقل وصنه الخطاب، وأرتك عبدالله عيث، وأصبح لا يدرى ماذا يفعل، ومساعدته في نجاح المشهد نجاحاً كبيراً، ولم استطع الاعتراض بما فعلته إلا بعد انتهاء العرض المسرحي.

كائن ما على التحول عبر أشكال عديدة ومتنوعة . ولأن مثل هذا التطلع
الإنسانى إلى القدرة على التحول حلم الإنسان ونجد أن الآداب العالمية قد
استفادت من الحكايات الخرافية والاسطورية . فصورت تحول حيوان مثل
الفرس مثلاً إلى طائر أيضاً أو الحصان المجدح الذى يعدو على الأرض
ليجتاز طبقات الفضاء، أو استخدام الإنسان الآلى فى العصر الحديث
الذى يمكنه أن يفعل أى شئ مثل الطيران والسباحة والتحول أيضاً .

٢ - شخصيات موروثه

يعكس فعل الشخصية أحياناً وكذلك ما يوحى به فعلها يعكس قيم
غيبية تشي بحلم الإنسان الدائم فى التطلع إلى معرفة المجهول وإدراك
المستحيل .. مثل ما حكى عن (زرقاء اليمامة) وقدرتها على رؤية
الأعداء على مسافات بعيدة، حيث رأت الأشجار تتحرك . كما فى
مسرحية (ماكبت) لشكسبير حيث تتحرك غابة (برنام) وفق زعم
الساحرات لماكبث الذى لم يصدق تماماً كما لم تصدق عشيرة زرقاء
اليمامة ما أخبرت به بخصوص تحرك الأشجار واقتربها من موطنها،
فإذا بجلد الأعداء تهاجم عشيرتها تماماً كما تهاجم جلد (ماكدوف)
قلعة ماكبت متخفية بفروع الأشجار .. ففى استلهاام الغيب والإخبار
عنه تكمن الفرجة لان ما يتم على المسرح إنما يطابق ما فى معتقدنا
الدلى وما فى موروثنا . كما أنه يعبر عن تطلع الإنسان إلى إدراك
المستحيل فى غمضة عين، إنه تحقيق حلم البشرى فى واقع مسرحى،
يفجر نزعات نفسية هائلة، تريح المتفرج، يتصور أن هذا الحلم
المستحيل يمكن تحقيقه .

ولقد حقق العلم فى العصر الحالى بعض ما تمناه الإنسان مثل أشعة الليزر والبنفسجية وتحت البنفسجية تكشف المستور والغائب من كنوز فى باطن الأرض وهذه الأقمار الصناعية تصور لنا كل ما هى نطاقها وهو بعيد المدى لتنقله لنا الشاشات.

٣ - الأداء مصدره الموروث التعبيرى .

والمؤدى فى المسرح الحديث، مثله فى المسرح المرتجل، أو المسرح الشعبى يعتمد، على الموروث الدينى أو الأسطورى كما جاء فى الحكايات الشعبية، وهو بهذا يوظف حياة كاملة داخل نفس المتفرج يجعله مصدقاً لما يؤديه ويؤمن به، وكنا قد أشرنا إلى المهد الدينى الذى خرج منه المسرح، وبالتالى فإن استخدام المؤدى لإشعاعات الموروث المعتقدى تثير أشجان المتفرج.

دور العرض وعلاقتها بفن الفرجة

للمكان فى تحديد شكل الفرجة فى المسرح محور أساسى فالعرض فى الميادين العامة غالباً ما تكون محاطة بحلقة من الجماهير يتشكل كل واحد منهم فى موقعه الذى يمكنه من رؤية العرض المسرحى وتبعاً لذلك يمكن أن يجلس واحد من الجمهور أو أكثر ويمكن أن يقف الباقيون، على أن ذلك يستلزم نصاً معيناً من حيث الزمن ومن حيث العناصر الشعبية للفرجة على أن تكون غائبة على العناصر الفكرية التى تستلزم التأمل الذهنى . وقد سبق لمخرجين عابرة من أمثال جلال الشوقاوى وسعد أردش وعبد الرحمن الشافعى الذى قدم العديد من الأعمال التى

أعتمدت على الرؤيا الشعبية في أماكن مثل الجرن والمحطة والمقهى وغيرها.

يقول لوركا «إن جمهوراً لايساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت أو في طريقة إلى الموت وكذلك فإن مسرحاً لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع ونبض التاريخ. ومأساة شعبه، ويصور بصدق أرضه وروحه، بالضحكات والدموع، لا يستحق اسم المسرح، بل يكون مكاناً للهر أو لذلك النوع المروع من النشاط الذي يسمونه (قتل الوقت)»، ويقول إن المسرح يجب أن يفرض نفسه على الجمهور ولكنه كيف يتم ذلك إن لم يكن ممتعاً وكيف يكون ممتعاً وكيف يكون دون عناصر الفرجة المختلفة، ويقول جان جيرودو إذا كانت المسرحية جيدة فإنها تصبح ملكاً للجمهور ولا يبقى ملكاً للمؤلف غير المسرحيات الرديئة وحدها. كما جاء في القانون الخالد للمؤلف المسرحي.

ويقول جيرودو: - «إن وجودنا على الأرض يصبح مباراة محزنة أو جهداً قاسياً ما لم يكن هناك متحدث باسم الدراما يكشف مدى ما في هذا الوجود من الجمال والخيال ويرسى لها الأسس والقواعد».

ويقول بريخت:- «إن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحاً تعليمياً، وهو مادام مسرحاً جيداً فلا بد أن يسلى، ويقول:- لكن مهمة المؤلف أن يمكن المشاهدين من الرؤية وهناك كثير من أقوال يوسف ادريس وسعد وهبه وسمير سرحان ومحمد علاندى تؤيد هذا الكلام نرجو الرجوع إليها في المراجع المثبتة في نهاية البحث».

الممثل وتجسيد شكل الفرجة

يرى جيرودو أن «الممثل الأول الذي يؤدي الدور على خشبة المسرح هو الحلقة الأولى في سلسلة من التجسيديات تزداد بها الشخصية استقلالاً عن المؤلف وتنسل بعيداً عنه إلى الابن. ويصدق ذلك أيضاً على المسرحية في مجموعها . فهي بعد العرض الأول تصبح ملكاً للمتلين، ويعد المؤلف الذي يحوم حول الكواليس شيئاً كالشبح، يكره المشتغلون بالمسرح جميعاً سواء لزم الصمت أم أكثر من الكلام. وبعد العرض المائة.. وخاصة إذا كانت المسرحية جيدة فإنها تصبح ملكاً للجمهور ولا يبقى ملكاً للمؤلف غير المسرحيات الرديئة وحدها، وقد حدث بعد عرض مسرحية (مدرسة المشاغبيين) أن حدثت مشادة بين على سالم - بعد المسرحية - والفرقة، وكذلك حدثت مشادة بين يوسف ادريس والفرقة وهي مشادات كثيراً ما تحدث وتهتم بها وسائل الاعلام.

وبالتالي فإن أداء الممثل لدوره بإتقان، يجسد شخصية كل العمل المسرحي ويحيله أمام المتفرج إلى شخصية حقيقية وقد حدث في مسرحيتي (حفلة طلاق) أن بطلة المسرحية كانت جميلة ومحبوبة وعندما يحاول البطل أن يقسم عليها يمين الطلاق تسرع هي إليه كي تمنعه، ويساعدها الجمهور بإعتراضه على البطل حتى أن الممثل كان يقف برهة حتى يكف الجمهور عن الصياح وكانت تعرض بمسرح الجمهورية الذي يصل عدد المتفرجين فيه إلى أكثر من (٨٠٠) متفرجاً، وعندما غابت البطلة ذات ليلة واضطر المخرج رشاد عثمان إلى استبدالها بأخرى كانت أقل جمالا، وافق الجمهور على الطلاق

وعندما رفع البطل عبدالحفيظ التطاوى يده مهدداً بيمين الطلاق هتف الجمهور بقسوة (طلقها.. طلقها)، دمرت العاصفة وأسرع المخرج باستدعاء البطله الأساسية، على الرغم أن هذا المشهد لا يستغرق أكثر من خمس دقائق على المسرح، بل ان بعض الأعمال الجيدة تموت على المسرح بسبب (ثقل دم الممثل) أو لعدم مناسبته للدور، وقد تعرضنا لهذا الموقف في مسرحية (مجرم تحت الاختبار) حيث كان أحد الأبطال يؤدي دوره وهو غير مقتنع، ورأينا بعد عدة حفلات إعادة النظر واستبداله بآخر، وهذا راجع إلى تقبل الجمهور للممثل أو المؤدى، ان أداء الممثل وتجسيده لدوره هو فى الأساس أول درجات سلم الفرجة التى يصعد عليها المتفرج بل ينفعل بها ويتأثر وبكاء المتفرج أو ضحكه انما يبدأ بإنفعاله مع الممثل، ربما لو ألقى الممثل جمل الحوار الجيد بإلقاء غير جيد، فإن المتفرج سوف يذهب بعيداً ويفقد المسرح وظيفته الأساسية وهى الفرجة وليس عيباً على الإطلاق أن نعلن أن الفرجة هى أساس المسرح.

الفصل الثانى هذا المسرح العالمى وتاريخه نظرة عامة

يقول الاستاذ الدكتور/ حسين نصار فى بحثه القيم عن المسرح .
تضاربت الأقوال فى بدء المسرح، إذ بغى كل قوم نسبة شرف
ابتكاره إلى أنفسهم فصاع الحق بينهم .
الحق الذى يقرر فى يقين راسخ إنه إذا أريد بالمسرح تمثيل بعض
أحداث الحياة، فإن ذلك غريزة إنسانية فطرية، يقوم به الطفل كثيراً
فيثير منا الابتسام . وقام به الانسان البدائى، وما زالت تقوم به بعض
القبائل المختلفة عن ركب البشرية المنعزلة على قمم جبال شاهقة أو
متاهات غابات كثيفة، أو بطون صحراوات شاسعة، أو أغوار وديان
وآخاديد منفردة . قام ويقومون بهذا التمثيل إرضاء للآلهة المتصارعة
مع أنفسهم ومع البشر، وإحياء لوقائع ماضية لها دلالتها الخاصة،
وإعداداً للصبية لحياة يراد منهم أن يزاوولوها ويعدونهم لها .

وإذا لم يقتصر الأمر على مجرد التمثيل القائم على التقليد، وتعداه إلى تمثيل يسعى إلى غايات أخرى قد نجملها في عبارة «المتعة الوجدانية، تغيرت الصورة، وحجبناها عن شعوب كثيرة، وقصرناها على شعوب قليلة.

ولا يهملنا البادئ بهذا الفن من هذه الشعوب، بل قد لا يكون هناك بادئ واحد، وإنما يعيننا المسرح القائم بيننا، فإذا رجعنا إلى الوراء قليلاً أو كثيراً، فعلنا ذلك لايضاح أمر حديث، وتأکید صحة ما نقول.

فالنقاد يصنفون الفنون أصنافاً يعيننا منها الفنون التعبيرية، بل الفنون السمعية من هذه الفنون، أى الفنون التى ندركها بأسماعنا، وتتخذ من الصوت خامه للتشكيل.

وإذا ما اختبرنا الأصوات أمكن - فى سهولة - أن نميز بين صنفين منها صنف يعتمد على الأصوات لذاتها.

وصنف يعتمد على الأصوات لمدلولاتها، وإن كان لا يتنكر لذواتها كل التنكر، أما الصنف الأول فيسمى إلى تشكيل منظومات صوتية، تلير فى المستمع انفعالات شتى، ومتعة جمالية متعددة، وتطلق به إلى عالم من الخيال الخالص وأرقى نماذج هذا الصنف الموسيقا الآلية الخالصة. ويمكن أن نضع فيه شدة الطيور المفردة، وأصوات بعض عناصر الطبيعة المتحركة كحيف الأشجار وخير المياه، ودندنة البشر بغير ألفاظ.

وأما الصنف الثانى فيسمى إلى تشكيل صور قولية، تعبر عما يجد صاحبها مشاعر، وما يجلى هذه المشاعر ويثريها من أفكار، وتتخذ من

الألفاظ والجمل والأساليب اللغوية - ذات المدلولات المحددة - قوالب لبناء جديد، يجعل هذه القوالب أو هذا البناء - يوحى بدلالات جديدة وخاصة، وينتقل إلى المتلقى كل ذلك في معرض من الجمال، وأرقى نماذج هذا الصنف الشعر.

وإذا ألقينا شيئاً من هذا الضياء على المسرحية - في جوهرها - كان لنا أن نقول إنها جنس أدبي يؤدي على مسرح ، وأن نعرف المسرح - في جوهره - بأنه منصة ذات علو، منصوبة أمام جمهور يتابع ما يجري فوقها. وإذن فنحن أمام عمل إلهي، ومكان له صفات خاصة، أو جمهور تجسم المجي، وربما دفع قدراً من المال، ليتفرج على ما يمثل.

ونبدأ بالحديث عن الجمهور، لأن الحديث عنه أيسر من الحديث عن غيره. وهو ليس جمهوراً واحداً، ينتمي إلى طبقة واحدة ويتسم بصفات مشتركة. بل الحق أن أغلب هذا الجمهور جاء إلى المسرح ليزيح عن كاهله متاعب الحياة أولاً، ويتفرج على نمط قريب منه من الحياة، ويتمتع بأحدثه (حدوثة) محبوكة.

ومن الجمهور المسرحي فئة، تضيق في البلاد المتخلفة ثقافياً، وتتسع في البلاد التي اتسعت فيها الأذواق ورفعت وتذهب هذه الفئة إلى المسرح للأغراض التي تدفع جمهور المسرح الخاص إلى الذهاب إليه، وتصنيف إليها أن تجد أحدثه جيدة وثناء إنسانياً وفكرياً جلياً، وتشخيصاً مقنعاً، ورؤية خاصة تشكل العرض وتثيره.

وربما لا يحتاج مثل هذا المسرح إلى دعم في البلاد المتقدمة، وإن كنا لسنا على يقين من هذا. ولكن اليقين الذي لا شك فيه أنه في بلاد مثل بلادنا محتاج إلى دعم بل دعم ضخم.

والمسرحية - فى أصلها الاغريقى الأول - العمل المسرحى كله . فلم يكن هناك ديكور ولا مؤثرات صوتية ولا إضاءة ... الخ .

ويمكن القول بأن المسرحية كانت قصة ، تعبر فى زمن محدود - عن صراع فكرى أو مادى ، وأداتها - فى هذا التعبير - الحوار .

ولذلك كان حوارها خاصاً ، يعتمد على التكثيف والتصوير ، ويسعى إلى أن يثير خيال المشاهد ، ليتمكن من تصور الأحداث التى لا يقع بعضها أمامه ، ولا يليق بالحوار أن يقوم بسردها ، وليتمكن هذا المشاهد من متابعة الأفكار المتصارعة .

ومن أجل ذلك ، لم يجد المؤلف الاغريقى سبيلاً أمامه للوصول إلى بغيته إلا استخدام أسمى أجناس فنون القول : الشعر ، فصارت المسرحية أحد أجناس الأدب ، بل أحد أجناس الشعر .

والأدب هو الفن الذى يستخدم اللغة مادة وأداة ، ليشكل الصورة الوجدانية التى يسعى الأديب إلى تشكيلها . فهى تقوم مقام الرخام والأزميل فى النحت معاً وهذا أكسب اللغة أهمية لاتضارعها أهمية فى القصيدة المسرحية .

يصلح هذا القول عند كل أمة . ولكنه أشد صلاحية عند أمة سمت بالكلمة وقدست الشعر فجاءت معجزة نبيها عملاً لغوياً .

حقاً لم يعد المسرح ولا المسرحية كما كان عند الاغريق . فقد خضع المسرح لتطور بعيد المدى ، اضاف إلى الاخراج المسرحى مواد كثيرة ،

وقل من قيمة الاحدثة، أو قيمة القواعد التي كان من الواجب أن تقوم عليها . ولكن هذا التطور لم يقلل من قيمة الحوار، بل لعله زاد من قيمته . ومعنى ذلك بقاء ارتباطه بالآداب أو ازدياده .

بدايات المسرح العربى

كان على أن أرجع إلى الكثير من المراجع سواء المنشورة أو المخطوطة لكى أستوفى هذا البحث حقه، وخاصة وأن نشأة المسرح المصرى مثل كل فنون الإبداع الأدبية الجديدة، تتضارب حولها الآراء وتختلف . ولا أدرى سر تخير كل فريق إلى إرجاع نشأة المسرح إلى قوم دون الآخر، وإلى عهد دون الآخر، ولأن معظم الدراسات التى ناقشت نشأة المسرح المصرى كانت دراسات أجنبية، أهمها ما قام به دارسون من الجامعات الأمريكية، مثل تلك الدراسة التى قام بها (الدكتور لنداو) ولكن إن تعمد القليل منها تشويه صورة المسرح المصرى واستثمرت المتابعة الأجنبية للمسرح المصرى، حتى وقتنا الحاضر ولولا بعض الدراسات التى قام بها علماء من الجامعات المصرية مثل الدراسة الجادة التى قدمها الدكتور/ محمد يوسف نجم وكذلك دراسات أحمد المغازى وبعض مذكرات زكى طليمات وكذلك دراسات قدمها الدكتور. رشاد رشدى وأيضاً كتابات سريعة للدكتور/ يوسف ادريس حول نشأة المسرح المصرى، وهذه الدراسات وغيرها والتى سيأتى ذكرها فى نهاية الكتاب، دراسات كانت تهدف إلى تأصيل فكرة المسرح ، وهنا يجب الاهتمام إلى أمرين :-

الاول: أن قضية المسرح (كفكرة) موجودة لدى الشعوب جميعها، على اعتبار أن المسرح فرع من الفن والفنون ظاهرة اجتماعية موجودة وجود بقية الظواهر الاجتماعية المصاحبة لوجود المجتمع، أى أن الفن ومنه المسرح ملازم نشأة الحياة الاجتماعية المصاحبة لوجود المجتمع، أى أن الفن ومنه المسرح ملازم نشأة الحياة الاجتماعية، ولهذا فإن البحث فيما إذا كان المسرح وجد عنه أمه ولم يوجد عند غيرها من الأمم بحث جانبه الصواب في منهجه خاصة ونحن نتحدث عن فن الفرجة كما عرفه (ارسطو) قديماً.

الثانى: أن المسرح بشكله الحديث، أوما يمكن تسميته العملية المسرحية كما نراها في العصر الحديث من ديكور وملابس ونصوص وممثلين وما إلى ذلك عملية حديثة ومنظورة، استقلت بعد فترة في (المجتمع)، وهذه (العملية) وجدت في مجتمعات ولم توجد في غيرها، لأنها مرتبطة بالكثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وتطورها مرتبط بتطور بقية الظواهر فمثلا المسرح بشكله الحالي مرتبط بوجود الديمقراطية والمسرح شكل ديمقراطي لا ينشأ ولا يتطور إلا في ظل هذا المجتمع الديمقراطي، بينما الاشكال الأخرى التي مهدت للشكل المسرحي الحالي، مثل الأراجوز وخيال الظل، بل والمسرح الاستعراضى ينشأ في ظل كل الظروف الاجتماعية حيث يمكنه أن يتوارى خلال الرموز والرقص والايقاع وما إلى ذلك، وهي كل اشكال الفرجة المتاحة، وهو أمر

لا يمكن تحديد بدايته، لأن (الفرجة) نشأت بوجود الإنسان على الأرض (١).

لهذا فإننا في البداية نحدد إننا سوف نتناول (الشكل المسرحي الحديث) ذلك لأن بعض الأبحاث ذهبت إلى أن المسرح المصري نشأ مع بداية العصر المصري القديم، وأنه كان موجوداً في الاحتفالات الدينية التي تقام في منف أو في طيبة، وفي أبحاث أخرى أن المسرح لم يبدأ إلا بعد الحملة الفرنسية على مصر وبداية الاحتكاك (أوروبا الحديثة) بمصر.

ولكننا نهدف إلى تأجيل فن الفرجة، ومتابعة أحواله، دون الدخول في تفاصيل المعارك التاريخية، وما يهمنا هو التفاعل الحادث بين ما يقدم على المسرح وتلقى الجمهور، ولأن الجمهور كما قال مولير (تعبان أو ألف رأس فإننا سنحاول اختراق هذا الجمهور لمعرفة مدى استجابته).

لما يقدم على خشبة المسرح، ولأن علم النفس يعتمد أساساً على التنبؤ والاستدراك وتقويم السلوك والوصول إلى (الذات) لإمكانية إحداث

(١) انظر إلى الآيات الكريمة التي تصور لنا كيف قتل قابيل هابيل، وفزع عندما رأى شقيقه وقد فقد اللطق والحركة وأصبح جثة هامدة، ولكن لا يدري ماذا يفعل، خرج، صاح، مشى يذخبط حتى إذا رأى غراباً يحفر حفرة في الأرض، ويضع غراباً في الحفرة ويخفيه، كان قليل بدآلم، لم يعرف الموت ولا صدعة السموت، ولا ماذا يفعل أمامه، أخيه مجرد شيء هامد، شاهد الغراب، لثأره ما شاهده، لنفعل به راح يفعل ما فعله الغراب وضع أخيه في الحفرة، وتعلم الدفن، واستراح وإن لم تكن راحته كاملة لأنها حالته، أثرت في سلوكياته وفي أفعاله وريود أفعاله، ليس هذا ما فعلته الفرجة في قابيل، والفرجة هناى تفراج عن وهم وزوال وإن اعتبتها نوعاً ولما لم تسلم منه البشرية حتى يومنا هذا.

تفاعل زكى يصحح مسار السلوكيات البشرية، فإن الدراسة المقترنة بالفرجة وسيكولوجيتها.

عوامل نشأة الفرجة المسرحية فى العصر الحديث.

لا يجب أن نفعل عدة عوامل كانت لها أكبر الأثر فى نشأة وتطور المسرح المصرى وبالتالي الفرجة من تلك العوامل مايمكن أن نسميه بالعوامل الداخلية مثل وجود بعض أشكال المسرح (خيال الظل والأراجوز والعاوى والراوى) والتي سجلها لنا التاريخ، وإن كانت هذه الأشكال لم تؤثر فى تطور المسرح المصرى، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على (الوجدان المسرحى) فى الشعب المصرى. كما أنها كانت أشكالاً للفرجة ساهمت إلى حد بعيد فى تنمية الوجدان القومى الجمعى فى الوقت الذى كانت فيه السلطة عاصفة فى كثير من الأقاليم العربية.

أما العوامل الخارجية، وهى التى كان لها الدور الهام فى تطور المسرح المصرى، فهى تتمثل فى زيارة الفرق الأجنبية لمصر، مثل فرق المسرح الفرنسى وخاصة تلك التى صاحبت جيش الاحتلال الفرنسى، أو التى قامت بزيارة البلاد بعد ذلك ومنها زيارة الفرق الإيطالية من فرق مسرحية، أو فرق بالية. وهذه الزيارات سواء الفرنسية أو الإيطالية ساعدت بلا شك على صقل الشعور بالمسرح وخاصة لسكان المدن خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وأحدثت دويماً هائلاً كان له أثره ليس فقط فى المدن إنما امتد الأثر إلى الأقاليم وتأثر بها الفن الشعبى وأخذ منها.

إن معظم المراجع التي استند إليها ترجح كفة تأثير المسرح الإيطالي، ويقول بعضها إن المسرح الإيطالي استمر عدة سنوات، وقد عثروا على وثيقة عبارة عن منشور دورى موقع عليه من (ارتين بك) ومؤرخة في ٦ أكتوبر عام ١٩٤٧ وقد ترجمها الدكتور / نجم، وهذه الوثيقة تدل على وجود مسرح منظم أو عملية مسرحية ذات شكل حديث إلى حد ما، فالوثيقة تمثل لوائح مسرحية أو نظم مسرحية تحدد دور الممثلين واللياقة الواجبة عليهم داخل المسرح وخارجه. وكذلك تحدد وجوب مراعاة مجموعة من القواعد من جانب المتفرجين ما هي تنظيمات تدل على وجود مسرح محدد، وفرقة محترفة تقدم فناً، كما تعنى أن الحكومة في ذلك الوقت كانت تحيط المسرح برعاية أمن خاصة.

وعلى ذلك يمكن القول أن المسرح الإيطالي في النصف الأول من القرن التاسع مهد لدخول الفن المسرحي بالطراز الأوربي الحديث إلى العالم العربي، بداية من سوريا ثم مصر. ومن المعروف أن سوريا بعد عام ١٨٣٤ كانت ضمن حدود أملاك محمد علي، ويجب أن نتصور أن العالم العربي في ذلك الوقت كان شكلياً تحت الولاية العثمانية، أو الخلافة العثمانية التي تجعل من بلدانها مجرد أقطار في فلك واحد.

البداية في بيروت عام ١٨٤٨

مسرح مارون النقاش.. وفن الفرجة

ولد (مارون النقاش) في ٩ فبراير ١٨١٧، وكان أبوه ذا يسار وجاه، وكان مولعاً بالفنون والأدب، وسافر إلى مصر ثم إلى إيطاليا حيث

حضر بعض العروض المسرحية الإيطالية، فلما عاد استطاع أن يضع مسرحية (البخيل) وهي مسرحية في قالب من الشعر العربي، استقاهما النقاش من مسرحية البخيل لموليير، وقدمها فوق لمسرح أقامه في بيته في بيروت عام ١٨٤٨ أمام مجموعة من المتفرجين اختارهم من القناصل ووجهاء البلد.

وهناك عدة ملاحظات يمكن تسجيلها على هذا العرض الأول للرائد المسرحي مارون النقاش والذي يطلق عليه (مسرح عربي حديث) وبداية عهد الفرجة المنظمة، ولأن الفرجة الشعبية السابقة لم تكن أطرها وبالتالي فإن الأطر المسرحية الحديثة أوجدت نظيرها من أطر الفرجة.

هناك بعض الملامح المميزة، في هذه المسرحية، وفي عروضها الأولى، تستحق الذكر، إذ يبدو أنها، أصبحت مكيالا لفن المسرح العربي لفترة طويلة بعد ذلك.

أولاً: امسك النقاش عن أن يزوج بأي تعديل أساسي في الحبكة الرئيسية، ولكنه راح يضيق أو يفسح في الكوميديا كما يشاء، لتوائم ذوقه وتنفذ إلى مفاهيم المتفرجين ولهذا السبب ذاته، راح أيضاً (يعرب) أسماء أشخاص الرواية.. كما أنه يدل في الجو المحلي لأدوار المسرحية.. ولم تلبث هذه الأنماط أن أصبحت (المثل) أو محك الشرار الذي يحتذى به لأنها وجدت من المتفرجين قبولا حسناً، وهنا يجب الانتباه إلى أهمية الفرجة في تطوير وإنماء الحركة المسرحية.

ثانياً: انعش النقاش المسرحية بإدخال مجموعة من الألحان والأنغام، وتحمل طابع الشخصية الشرقية، وقام بعرضها، أوركسترا وجوقة من المرتلين. وهذه الإضافات كانت في أغلب الأحيان - وإن لم تكن دائماً، مرتبطة بالموضوع الذى تدور حوله المسرحية. وقد أدت هذه المعالجة إلى جعل المسرحية على (مفترق الطرق) بين الكوميديا والأوبريت وهو ما يطلق عليه أحياناً اسم الأوبرا الغنائية أو الأوبرا الشعرية الإنشادية، وأوجدت بعد ذلك المسرح الاستعراضى، كما قال المخرج الراحل فؤاد الجزايرلى.

وهذه الشخصية الموسيقية للعرض المسرحى فى المسرح العربى، ظل باقياً وعلى نطاق كبير، حتى أيامنا هذه، وحديثاً رأينا (العشرة الطيبة) ومجموعة العروض الاستعراضية التى اهتم بالحديث عنها استاذنا يحيى حقى.

ثالثاً: لم يؤذن لأية ممثلة بالظهور على خشبة المسرح وهى ظاهرة عجيبة سبق أن لاحظها (لين) ماثلة فى مصر وكان من النادر، أن يسمح للنساء بأن يكون من بين المتفرجين. على ذلك، لعب الفتيان والرجال الأدوار النسائية، وعلى الرغم أن هذا يذكرنا بالمسرح الأيلزابيثى والمسرح الاغريقى القديم. إلا أنه كانت هناك دواع خاصة به فى الشرق العربى، فمن جهة كانت المرأة العربية مخبوءة داخل عادات وتقاليد موروثة ومن جهة أخرى كانت المعارضة الدينية تفرض عليهن حراسة غيورة. وفى أوربا أيضاً، حالت مثل هذه الاعتبارات الدينية، دون مشاركة النساء فى الأعمال التى قدمها مسرح الألمان،

ولاشك أن هذا أثر في السلوك الجمعي، حيث إن جميع المتفرجين من الرجال والذي يؤدون أيضاً من نفس النوع.

رابعاً: جميع الممثلين كانوا من أسرة النقاش. ورغم أن هذا التقليد الأسري ليس متبعاً دوماً إلا أنه ظل شائعاً تماماً ضمن خاصيات المسرح العربي لبعض الوقت.

مسرح النقاش بين الفرجة والفكر.

وهذا النجاح الكبير الذي أمتع الجمهور في هذا النموذج القصصي الترفيهي شجع النقاش على أن يبني صالة كبيرة، ملحقة ببيته لتقام فوقها العروض المسرحية، ومن الواضح أنه قد استجيب لطلبه بالحصول على أمر رسمي يسمح له بتقديم المسرحيات في هذه الصالة. وفي تلك الظروف كتب النقاش عام ١٨٥٠م مسرحية ثانية اسمها (أبو الحسن المغفل) هذه المسرحية كانت معالجة جديدة لمسرحية (الطائش).

ففي الواقع أن (أبو الحسن) بطل المسرحية، كان ساذجاً أو كثير الخطأ تماماً مثل لبلبة في كوميديا (الطائش) وفيما عدا ذلك تسير كلا المسرحيتين في طريق غير متشابه. كوميديا النقاش تستخدم مادة من ألف ليلة وليلة وهي (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد). وهذه القصة من الأدب الشعبي مستوحاة من القصة الثالثة والخمسين بعد المائة، من ألف ليلة وليلة، وتطلق عليها شهر زاد (النائم اليقظان) وموضوعها هو قصة أبو الحسن المرحه، الذي أصبح خليفة لمدة يوم واحد، بناء على أمر من هارون الرشيد، ثم يبدأ أبو الحسن سلسلة من المغامرات الفاشلة، عندما يجد نفسه عاجزاً عن أن يعيد تكييف نفسه من جديد، ليرجع

إلى سابق حاله الرضيع، وهذه المسرحية يجب أن ننظر إليها على أنها أول بدء درامي عربى أصيل فى العصر الحديث.

وكانت المسرحية الثالثة والأخيرة، التى كتبها النقاش عبارة عن مكايفة جديدة لمسرحية (طرطوف) لموليير أيضاً، قدمها تحت اسم (الحسود) وكانت هذه المسرحية فى ترجمتها إلى العربية، تختلف عن رائعة موليير (طرطوف) فالمسرحية العربية كانت بالاحرى عبارة عن أوبرا فى قالب شعري ونثرى مقفى.

وتوفى مارون النقاش أول المقتبسين من المسرح الفرنسى، وعمره لا يتجاوز ثمان وثلاثين عاماً بينما كان فى رحلة لقضاء بعض أعماله فى تونس وبعونه كانت الضربة القاضية للمسرح العربى الناشئ فى الشام، وكانت لوفاته أثر كبير فى نكوص الحركة المسرحية، فلم يقتصر حرمان المسرح من كاتبه الأول بل حرم من تشجيعه ومن المساعدات المالية التى كان يقدمها النقاش، وتحولت الصالة التى بدأها النقاش إلى كنيسة. وهكذا ضمرت العروض المسرحية، وأصبحت عرضاً واحداً كل عام. ثم اشرأبت المعارضة بأعناقها مرة أخرى. ضد المسرح العربى الذى لم يكن قد تماثل نفسه واعتمد على ذاته واتهمت الفنانين بالتهاون فى مراعاة دينهم ورأت السلطات الدينية فى الفرجة المسرحية خروجاً عن تقاليد المجتمع وأمام تفاقم الدعاية المضادة التى تشنها الطوائف، وأمام أسباب العوز الذى يعيش فيه الفنانون أنفسهم، فى مثل هذه الظروف، اضطر المسرح العربى، إلى أن يسعى، بحثاً عن التشجيع والعون فى إقليم آخر أو مكان آخر.

ويقول الدكتور (لنداور) في هذا المجال: - إنه عندما ذهب سليم الدقاس (ابن اخ مارون النقاش) وزملاؤه إلى مصر، فإن الشام قد تركت في الواقع بدون عروض مسرحية، حتى بدايات القرن العشرين عندما بدأت الفرق المصرية في زيارة سوريا، وبمقدمها شجعت قيام المنافسة المحلية معها وعلى الرغم من هجرة الممثلين إلى مصر وحرمان المسرح العربي في الشام من بعض دعائمه القديمة، ولكن هذا المسرح ظل موجوداً في المدن السورية الكبيرة. وهذا الاستمرار هو التفسير الوحيد الذي يمكن أن يطرح للتطور السريع وغير العادي في (كتابة المسرحية) وفي الأداء في (الشام) القرن التاسع عشر.

وهكذا فإنه ليس من قبيل الصدف. أن تنتشر في بيروت عام ١٨٦٩ مسرحيات مارون النقاش الثلاث، تحت عنوان مسرح هو (ارزة لسان) على أن هذا الاستمرار ظل قائماً بعد ذلك بفضل ماكانت توحى به نشاطات أحد المدرسين الذي كانوا يعملون في جامعة القديس جوزيف الجزويتية، في بيروت وكان اسمه نجيب حبيقة. وقد نشر حبيقة عام ١٨٩٩ في مجلة الكاثوليك والتي كانت تصدر مرتين شهرياً تحت اسم (المشرق) دراسة مسهبه ومفصلة، عن فن التمثيل وذلك إلى جانب اقتباسه لبعض مسرحيات كتبها أحد الفرنسيين الجزويت يدعى كامى، بعد ترجمتها إلى العربية. وفي الفترة من عام ١٨٦٩ إلى ١٨٩٩ كان معظم المؤرخين في تلك المنطقة وكذلك بعض الرحالة الفاحصين وليس جميعهم على دراية باللغة العربية وكانوا يمدوننا بما يثبت ازدياد الاهتمام بالمسرح والشغف به كفن الفرجة الراقية.

وقد قدمت مختلف المدارس المارونية والجزيريتية بين فئة وأخرى مسرحيات كتبها القساوسة، وقبل نهاية ذلك القرق على الأقل تغلغل تقليد كتابة المسرحية وتمثيلها إلى العديد من المدارس وقد أعطى لفيف من الكتاب - عزيزي الإنتاج - جزءاً من وقتهم لتأليف المسرحيات. كتب اسكندر الأزعر على سبيل المثال أربع مسرحيات اختيرت مسرحيتان منهما فيما بعد، لتخدم هدفاً نبيلاً. وهو أن ينفق إيرادهما في أوجه الخير والإحسان. ثم نقل الصحفي (أديب اسحق) ١٨٥٦ - ١٨٨٥ وهو الذي سيأتي ذكره كثيراً فيما بعد - مسرحية اندروماك (لراسين) إلى اللغة العربية، وأضاف إليها بعض ألحان أعدها هو، وقد عرضت هذه المسرحية، وقامت بأدائها فتيات ملجأ الأيتام، وفي بيروت في حوالي عام ١٨٧٥ خصص الإيراد الذي حققته لمساعدة الفقراء.

ومن الخطأ أن نتصور أن النشاط المسرحي في سوريا، اقتصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، على كتابة المسرحيات، أو على العروض ذات المغزى التربوي، أو اللبس الإنساني، كما يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن أحد المعجبين بمارون النقاش، وهو سعد الله البستاني، كون فرقة جديدة من الشبان الهواة، وأنها - أي هذه الفرقة - قدمت عروضها بانتظام تقريباً لمدة عام وأوجدت في الشام تواجداً للمسرح والفرجة المسرحية.

وإذا كانت مصر. قد جذبت إليها نفراً كبيراً من الممثلين - سواء بسبب تحرر حكامها، أو لاستغلال الفرصة للمشاركة في المهرجانات الفنية التي أقيمت في عام ١٨٦٩ - احتفاء بالضيوف القادمين لحضور

افتتاح قنّاة السويس - إلا أن المسرح العربى فى سوريا يندثر تماماً، وإنه لا عجب فى الواقع إذا كان الإيطاليون قد حضروا عدة عروض مسرحية، لم تلبث أن أقيمت آنذاك، وأنهم سجلوا انطباعاتهم عن ذلك.

فقد زار جوريتى الذى كان يعمل مدرساً للغة الإيطالية وقضى حوالي عشرين شهراً فى بيروت - فيما بين عامى ١٨٧٤ - ١٨٧٦ مسرحاً عربياً بجانب مسرحين فرنسيين آخرين، حيث شاهد مسرحية مارون النقاش (أبو الحسن المغفل) ومعها بعض المنوعات الأخرى. على أن نفس هذه المسرحية وبصحبتها منوعات أخرى حضرها أيضاً فى عام ١٨٧٥ برولا رى مالمجياتى، أحد رجال السلك الدبلوماسى، وقد أتبع للأخير أيضاً أن يحضر عروضاً مسرحية أخرى فى ذلك الوقت، شاهد خلالها مسرحية باسم (أهل الفطلة) كتبها هو حسن القسطنطينى. وعنى مدار ثلاث ساعات تكشف المسرحية دسائس البلاط فى بلاد فارس، إذ نرى (الشاه) يعثر على أبلته وهى بمفردها فى صحبة شاب لا يعرفه، وعلى ذلك يهيم بقتلها، ولكنه يجد من (الحصافة) أن يؤجل تنفيذ هذا الأمر ثم لا يلبث أن يتجلى بعد ذلك، إن الشاب ليس إلا ابن امبراطور الصين. وبهذه الطريقة تزوج الشاب بالفتاة، وانتهى كل شئ على مايرام وهذا العرض يؤدى وظيفة الفرجة كاملة.

ومن الطريف أنه بينما لم يزل الرجال يمثلون أدوار النساء فى تلك المسرحية نجد أن المرأة لعبت الأدوار النسائية فى مسرحية (أبو الحسن المغفل) (وهذا كل ما ذكره هذين الشاهدين) ولكنه طاف لمعرفة الإطار العام للمسرح العربى فى الشام، وتعرف أن المرأ دخلت مجال الفرجة.

ويبدو أن سبعينات القرن التاسع عشر بالنسبة للمسرح في سوريا كانت فترة انتقال وتحول إذ بدأت المرأة العربية خلالها تسهم في فن التمثيل. وهذه المشاركة من جانبها في التمثيل ربما تفسر لنا هذا التصور السريع في شغف جمهور النظارة من الشاميين بالمسرح، وهو ما انعكس صداه في أهم مدينتين بالإقليم. ففي بيروت، مثل مسرحية (خليل أبو الوفا) باسم (المرؤة والوفاء) أو (الفرج بعد الضيق) وهو ما ترجمه المؤلف حرفياً وكانت تقع في حوالي ١٧٠٠ بيت من الشعر العربي وهذه المسرحية الشعرية الأولى إن كانت ذات موضوع ضعيف اعتمد على تقدم حبكة عاطفية إلا أنها تعد تجربة في حد ذاتها، وكان هذا عام ١٨٧٨ وبعد ذلك بسنوات خمس، شيدت صالتيْن جديديْن للمسرح في دمشق، وظهرت تعريبات عديدة لأعمال موليير، ثم لم يمض من الوقت غير قليل حتى شاهد المستشرق الشهير (أ. نيتمان) مسرحية كوميدية مقدمة باللهجة العامة تعرضها فرقة جواله من دمشق تطوف بها أرجاء إقليم الشام.

مرة أخرى فإن الأهمية فيما ذكرناه يأتي من اثبات أنه كان هناك تطور مستمر في المسرح العربي في الشام، وذلك على الرغم من أن المسرح العربي في مصر قد شق طريقه إلى الأمام بخطى واسعة وأقدام راسخة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (راجع مبحث الدكتور حسين نصار الذي قدمه لشعبة الآداب بالمجالس القومية - أبريل ١٩٩٨)

الأوبرا المصرية ونهضة المسرح المصري وتواجد فن الفرجة المنظم :-

حدث تطور كبير في مصر أيام اسماعيل باشا، حيث سارعت الفرق إلى الحضور إلى مصر لكي يستغلوا تلك الساحة التي تعيشها البلاد في ذلك الوقت، والخديوي يستعد لافتتاح قناة السويس، حيث صار سخاء مضرب الأمثال في كثير من الأوقات، بل والمحتمل أن هذا السخاء قد زاد وفق دواعي الفخامة والأبهة التي يتطلبها التأهب لافتتاح قناة السويس. ومن أجل هذا بقيت الأوبرا في القاهرة وشيدت مجموعة صالات مسرحية أخرى أصغر منها، وعلى هذا المنوال هاجر إلى مصر في تلك الفترة نفر كبير من الشاميين البارزين العاملين في حقل المسرح، ومن بين هؤلاء المهاجرين برز اثنان من بين كتاب المسرح وهما: سليم النقاش (ابن أخ مارون) (١٨٧٦ - ١٨٧٧)، وكانت فرقته تتكون من اثنتي عشر ممثلا وأربع ممثلات. وتقدم عددا من الروايات على مسرح «زيزنيا»، وكانت أول مسرحية مثلتها فرقته هي (أبو الحسن المفضل) من تأليف عمه مارون النقاش. وعرضت يوم السبت ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦ بالاسكندرية (جريدة الأهرام في ٢ يناير سنة ١٨٨٢) أما الثاني فهو أديب اسحق الذي قام بتعريب مسرحية أندروماك، وقد صحبا معهما إلى مصر الممثل القدير يوسف الخياط ١٨٧٦. وكان أحد الممثلين في فرقة سليم النقاش، وكانت المسرحية الأولى التي قدمها الأول هي «صنع جميل». وذلك على مسرح «. زينيا» بالاسكندرية في ٢ نوفمبر عام ١٨٧٧. وواصلوا مسيرتهم المسرحية الناجحة وقاموا

بتأليف المسرحيات وعرضها. وإن قابليتهما مشكلة فنية بدت في أول
المدة معقدة للغاية وهي أن الموسيقى المصرية الشائعة التي تعتبر
عنصراً هاماً في المسرحية العربية، تختلف عن موسيقتاهما الشامية.
وهو ما أدى إلى أن يتفرغاً لدراسة الموسيقى المصرية المحلية لمدة ثلاثة
أشهر، عن طريق مدرس موسيقى، إلا أن دراستهما هذه لم تحقق من
العون للفرقة سوى اللذر اليسير من النجاح، ولم تستطع الفرقة أن
تلهض على قدم المساواة في منافستها للفرق المحلية ذات الخبرة.
وأسرع سليم النقاش إلى تحويل أوبرا عايدة من الإيطالية إلى العربية
(محافظة على طابعها الغنائي) وأعطاهما شكلاً جديداً يتلاءم مع
مسرحه.

ثم كتب سليم النقاش بعد ذلك دراما من خمسة فصول، نثراً وشعراً
(الطاغية) وهي مسرحية رومانسية تحكى عن الكالد في بلاط
الحكام، وإن كانت ترمز إلى بلاط الخديوى اسماعيل، وفي نفس الوقت
تقريباً، أعاد أديب اسحق كتابة المسرحية التي كان قد عربها عن
راسين باسم (أندروماك) ثم ترجم بعدئذ مسرحية تاريخية اسمها
(شارلمان) ثم مسرحية أخرى للكونت داش وهي (الباريسية الحسنة)
وقد ترجمها إلى (غرائب الصدف) وقد طبعت جميع هذه المسرحيات
فيما بعد. إلا أن جميع مسرحياته قد سقطت، ولهذا اتجه هو والنقاش إلى
الصحافة.

واستمر الغياط سادراً وحده، في طريقه بعد ذلك، فلم يلبث أن أدرك
في حذق أنه من العسير أن يجد فرصاً سهلة للعيش دون مساعدة

الخدوي اسماعيل، ولذلك فعندما طلب تلك المساعدة قدم له الخديوي -
مساعدات خالصة من القلب - كعادته، وفتحت أبواب دار الأوبرا
العظيمة أمام فرقته، وترك الخياط على ذلك في مسرح (زيزينا) الذي
كان يعمل عليه في الاسكندرية ليكمل على مسرح الأوبرا بيت دار
الأوبرا الخديوية في عام ١٨٦٩م، وافتتحت في أول نوفمبر من نفس
العام وكانت أوبرا ريجوليئو (تلحين فردي عام ١٨٥١) أول ما مثل
فيها، وكان أول مدير لها هو دارنيت بك، وكان سيدليا في عهد محمد
على ثم أصبح مديرا للأوبرا في عهد الخديوي اسماعيل، وفي الأوبرا
سجلات كاملة بجميع ما يعرض عليها، وكانت تضم في بداية إنشائها
سجلات أخرى للصحف الأجنبية والعربية في مصر.

إلا أنه لسوء طالع، فإن المسرحية الأولى كما يدلنا على ذلك
مضمونها لم تختار بترو وحكمة، ومن المحتمل أن يكون الخياط -
مدفوعاً بأعجابه بصديقه سليم اللقاش وتقديره لكفاءاته - قد اختار
مسرحية سليم اللقاش، السالفة الذكر (الطاغية) لحفل افتتاح موسم دار
الأوبرا في عام ١٨٧٨، وكان طبيعياً أن يؤول الخديوي اسماعيل
محتويات هذه المسرحية التي تزخر بما يكفي تماماً لإلقاء الضوء على
حكمه الشخصي والليل منه.

وكان معنى ذلك أن عوقب الخياط وفرقة بالطرده من مصر والعودة
إلى سوريا، وليست بين أيدينا معلومات متاحة تدلنا على تقديم عروض
للفرقة هناك، وإن كان من الجائز أن هذا قد حدث.

وعلى ما ساور الخديوى من شكوك نحو المسرح العربى إلى جانب ما أصابه من ضيق ضد رائديه، يرتكز على سبب آخر يكمن فى نشاطات شاب مصرى (يعقوب صنوع) وعلى الرغم من أن ما كتب باللغة العربية عن مسرح ابن صنوع قليل حقا، فالواقع إنه قد أدى خدمة لتطور المسرح العربى فى مصر خصوصا وأنه كان مسرحاً محبوباً من الشعب.

وبعض هذه المسرحيات كان مستلهمة من أعمال الدراميين الإيطاليين ومن أعمال موليير (وكان مؤلفها - صنوع - يوقع باسم «مونيير مصر») إلا أن صنوع كان يغير باقتدار من (الحبكة والتفاصيل) فى تلك المسرحيات الأصلية لتخدم أغراضه هو، وجذبت مسرحيات صنوع «الجمع الفقير» من المتفرجين فى مسرحه الخاص فى مصر، وكان صنوع يقدم بنفسه مسرحياته للجمهور، وغانيا عما كان يمثل فيها بنفسه أيضاً، ولذلك فقد بسط صنوع لفته لتتناسب مع اللهجة العامية العربية التى يحسن المتفرجين فهمها.

ثالثاً: زيادة عدد الفرق المسرحية :-

على الرغم من زيادة عدد صالات المسرح فى مصر، أيام حكم اسماعيل، كما أوضحنا منذ قليل، إلا أن عدد الممارسين للمسرح والمهتمين به لم يزد بنفس الدرجة، وواقع الأمر أن العروض التى كانت تقدمها الفرق الأجنبية، كان يحضرها أساساً المواطنون الأجانب الذين انتشروا بكثرة فى ذلك الوقت، وأصابوا نصيباً من الثراء نسبياً. وإذا كان

هناك بعض المصريين من المهتمين بهذه العروض، فإنهم كانوا يمثلون في أغلبهم طوائف الطبقات العالية، وذلك إلى جانب مختلف أصحاب المناصب الكبيرة في الدولة والجيش، وكانت جمهرة الشعب لا تجد في المسرحيات ما يشغلها أو يفيدها كثيراً، إذ أنها لم تفهمها، وحتى إذا فهمتها فإنها لم تستغلها أيضاً.

على أن النجاح الذى بلغته مسرحيات «صنوع» طوال العامين اللذين عانتها قبل إغلاق مسرحه، تقودنا إلى تبيان أن غالبية المصريين ينتظرون من المسرحيات العربية أن تكون مسلية وسهلة الاستيعاب، ولهذا فلم يحدث في غير الستينيات والسبعينيات من القرن التاسع عشر، أن سمعنا عن وجود فرقتين استمرت في العمل، في نفس الوقت، بل إن الفرقة الوحيدة التى كان يقدر لها أن تعيش آنذاك كان عليها أن تبذل قصارى جهدها ليلتئم بالكاد شمل بقائها.

وهذه الظاهرة الغريبة من اليسير أن نفهمها، إذا ما وضعنا في اعتبارنا حالة العوز الشديد الذى عاشت فيه جماهير المصريين إبان حكم اسماعيل، فقد احتاج الخديوى دوماً مبالغ طائلة من المال لينفق على حياته المترفة وملذاته، وعلى ملاهيهِ «الباذخة»، وذلك بجانب ما كانت تستوجبه مشروعات البناء الضخمة (قناة السويس ومد خطوط السكك الحديدية ودار الأوبرا) من نفقات خاصة وإن بعض هذه المشروعات كان مقدراً لها أن تأتى أكلها في المجال الاقتصادى في سنوات قادمة.. وفي نفس الوقت، فإن الضرائب رغم ذلك كانت تؤخذ كرهاً وبقسوة شديدة، ولهذا فلم يتبق غير القليل وربما لا شيء إطلاقاً

فى أيدى نظارة المسرح، وهكذا كان لزاما ووعدا على الممثلين أن يقوموا بأعمال إضافية، ليصلوا عيشهم.. بينما كان على الفرقة المسرحية أن تعتمد على ما يجود به الخديوى أو يسخر به أغنياء القوم. وأمامنا مثل على ذلك فيما سبق أن بيناه فى حالة يوسف الخياط الذى كان عليه أن يسعى إلى الخديوى اسماعيل، طلبا للعمول المادى حتى يتمكن من الاستمرار فى تأدية عروضه المسرحية فى مصر.

تعددت الفرق المسرحية وصلالات العرض فى عهد اسماعيل الذى أنقل كاهل مصر بالديون والضرائب، مما جعل عملية الترفيه لا تجد متلفسا، ورفع الخديوى يده عن الفرق المسرحية التى لم تجد عوناً مادياً من الحكومة ولا من المتفرج فأغلقت أبوابها.

القرداحى :-

كان أول من كون فرقة فى عهد الخديوى توفيق هو سليمان القرداحى، ولكن قامت ثورة عرابى ثم جاء الاحتلال ثم انتشار وباء الكوليرا، فأعجزه كل ذلك وتوقف ولكنه ما لبث أن عاد وقدم مسرحياته على دار الأوبرا حيث قدم لأول مرة العنصر النسائى فى المسرح، وقد استطاع أن يتجول فى الريف المصرى بفرقته، وأن يقدم اقتباسات جديدة كعطيل وتليماك، واعتمد أيضا على الموسيقى والاستعانة بالموسيقين المصريين الذين أصبحوا بعد ذلك من رواد المسرح الموسيقى فى مصر واستمر نجاح القرداحى حتى هاجر إلى سوريا.

اسكندر فرح :-

وفي سوريا وجد القرداحي منافساً له هو اسكندر فرح، ولكن اسكندر فرح لم يستطع تقديم سوى مسرحية واحدة بعدها هاجر إلى مصر، حيث اشترك في فرق القبانى، ثم كون فرقة مستقلة أسماها الجوق المصرى، وقدمت هذه الفرقة عدداً من المسرحيات في فترة تمتد إلى ثماني عشرة سنة. وكان من الأسباب الخفية التي أدت إلى نجاح فرح أنه كان يعرض على الجمهور مسرحية جديدة كل شهر تقريباً، وذلك خشية أن يشعر جمهوره بملل أو ضيق، وتتضمن «ريبورتوارات» فرح اقتباسات من المسرحيات الكلاسيكية مثل مسرحية «الوسيد» لكورنى و«انتقام» وترجمها نجيب الحداد، وكانت بداية موفقة للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة، وكذلك المليودرامات الفرنسية المعاصرة مثل: «ابنة حارس الصيد» وهى دراما اجتماعية وفيها ينافس أب داعر مسرف شخصاً آخر فى حبه، ثم يتضح أن هذا الشخص هو ابن غير شرعى له، لم يكن الأب قد تعرف عليه.

وطوال الوقت الذى كان فيه القرداحي «يعرض» فى الاسكندرية، وفرح فى القاهرة استطاع فرح أن يكتسب عيشه فى راحة وسعة ورغم ذلك اضطر فرح إلى الرحيل إلى سوريا بعد أن دب الشقاق بين ممثلى فرقته، وظهرت إلى الوجود فرق حديثة أخرى.

ومن وجهة نظر فرح نفسه، فإن أعظم الانشقاقات التى داهمت فرقته خطراً، هو انفصال سلامه حجازى، مطربه الأول، ومن الملامح ذات الدلالة فى ذلك الوقت، أن فرح عندما كون فرقة مسرحية جديدة،

تحت وقع تلك الظروف، لتقديم مسرحيات لا تلتزم بأية أدوار غنائية فيها، شد الكتاب والنقاد، على يده مستحسنين صنعه، بينما استقبل الجمهور ذلك بفتور. وشغف الجمهور أكثر بفرقة سلامة حجازى الجديدة، وكان حجازى يتمتع بصوت مدهش طلى رنان، دفع المعجبين به إلى أن يطلقوا عليه لقب «كروان الشرق»، بل إن كثيرين من العجائز الذين عاشروا أيامه فى مصر وفى شمال إفريقيا، لا يفتشون يذكرون ذلك الصوت باشتياق وحنين، ويبدو أن حجازى كان يمثل شخصية لها اعتبارها، بغض النظر عن حظه القليل من التعليم، وذلك لما تركه من أثر عميق على شخصية المسرح العربى .

سلامة حجازى :-

وقد ولد حجازى (١٨٥٥-١٩١٧) من أسرة فقيرة بالاسكندرية، وتلقى فيها تربية دينية تعودها واحترامها، ولم يلبث أن لفت الأنظار إليه بمقدرته على حفظ القرآن وترتيله وبأداء الاغنيات الشعبية خاصة فى عديد من الاحتفالات، «الخصوصية»، ويبدو لنا أنه حينما كان شاباً . قد حضر العروض التى قدمتها مختلف الفرق الأوروبية على أن مشاركته فى المسرح العربى فى مصر قد فاقت من توجهه العملية جميع الشخصيات المعروفة فى ذلك الحين .

وكانت تربطه صلات وثيقة بأديب اسحق، وسليم خليل النقاش، خلال فترة اشتغالهم بالمسرح والتحق حجازى فيما بعد بفرقة «القرداحى»، ولكنه وبعد مفاصلة تتعلق بتوزيع الأدوار الرئيسية، هجره ليلتحق بفرقة اسكندر فرح، ويظل حجازى هنا ساعده ووكيله طوال

ثمانية عشر عاماً، فاق غيره خلالها في تقديم الدرامات الموسيقية، ونال إعجاب جمهوره الذي لم يكن يعرف، رغم ذلك غير القليل عن أجره الذي لم يكن يكفيه، وعن صحته التي كانت تتحدر شيئاً فشيئاً إلى أفول.

دار المسرح العربي :-

وفي عام ١٩٠٥ بدأ حجازي مع فرقته الجديدة التي كونها باسم دار المسرح العربي في القاهرة، وأدخل عليه تجديدات خاصة تتفق وتذوقه هو وباستثناء بعض نريات من العرض، طفق حجازي، يمثل ويغنى في فرقته، إلى أن وافته منيته بعد اثني عشر عاماً (١٩١٧) وكان أول من قدم في «بروتوكول» المسرح العربي تقليد الطواف بالبلاد العربية، فقد طاف مراراً بسوريا وشمال إفريقيا (وبالذات تونس) وكان حجازي كرجل مرموق المكانة، أول «مسلم» ينخرط في حفل المسرح العربي الحديث، مما ضاعف من أسباب نجاحه مع المتفرجين المسلمين الذين جاؤوا معه.

وكانت أعظم آثاره على المسرح تكمن في تأكيده على الموسيقى، وقد كانت الموسيقى قبل أيامه مجرد عنصر هام فقط في التركيب المسرحي، إلا أن حجازي نقل «الجوهر» الموسيقى إلى قلب العمل المسرحي مباشرة مستحوذاً به على انتباه جمهوره، ولم يكن أحد يستطيع هذا غير حجازي نفسه، رغم ما قد يتوافر لغيره من حساسية فنية. إنها في الواقع قدرته على الطرب، تلك التي مكنته من أن يجود بشيء عظيم هو هذا «السمت» الذي تركه على المسرح العربي.

ونخرج من هذا لندجد أنفسنا تحت سماء من غيوم أيام الحرب العالمية الأولى، تذكر فاطمة اليوسف في كتابها «مذكرات فاطمة اليوسف» إن القاهرة اكتسحتها موجة من الإخلال وشاعت فيها الكباريهات والحانات حتى «قتلت» المسارح وانكمش المصريون في حياتهم الخاصة.

ملاحظات عامة عن الفترة الأولى لنشأة المسرح المصري

- ١ - رغم أن المسرح العربي الحديث ولد في سوريا عام ١٨٤٨ إلا أنه لم ينشأ ويتطور ويأخذ حظه في الدمار إلا في مصر ورعاية مصر.
- ٢ - إن معظم المسرحيات كانت مقتبسة من المسرح الفرنسي مع تمثيلها.
- ٣ - كثيراً ما تعاد المسرحيات سواء هي نفسها أو مقتبسات من نفس المضمون.
- ٤ - معظم المسرحيات حافظت على اللغة العربية الفصحى وكان معظم كتاب المسرح ملمين أيضاً بالتمثيل.
- ٥ - تطور ونمو المسرح الغنائي واعتماد المسرحيات على ممثلين يجيدون الغناء.
- ٦ - ظهور ألوان مختلفة من الأشكال المسرحية، ثم ظهور طبقة من المتفرجين، ساعدت على انتشار اللهجة الدارجة في الكتابة المسرحية ومهدت لاستيلاء اللهجة العامة على المسرح بعد ذلك.
- ٧ - تحولت العروض المسرحية إلى (فرجة) أثرت في الجمهور وأدت إلى نمو الشخصية القومية.

٨ - أدت الفرجة إلى احترام الفن التمثيلي، واحتفت به الصحف، وأقلام الأدباء.

بعد الحرب العالمية الأولى

جورج أبيض.. والمسرح الكلاسيكي :-

انتشرت كثير من انجيوش الأوربية في الشرق الأدنى العربي، كأنها الطوفان ووجدت الأعداد الغفيرة من سكان البلاد الأصليين نفسها، في مواجهة يومية مباشرة مع أوروبيين من مختلف الجنسيات، يتحدثون مختلف اللغات. وقد أثار هذا الاحتكاك إهتمام الشعوب العربية وحرك كوامن خيالها.

ومن هنا ظهر هذا التنوع في الإنتاج الأدبي في الدراما. وهذا هو التبدل الذي طرأ على كتاب المسرح، بصفة عامة، فبينما كان الممثلون قبل سنوات الحرب العالمية الأولى هم المسئولون عن معظم ما يقدم في المسرح العربي، نجد أن هذا الأمر أصبح يقوم به أناس آخرون هم الذين عثروا في الدراما على «مكتشف» جديد «كوسيط» للتعبير، وأنه لمن خلال هذه التطورات المتميزة، تقدم ذلك الأدب الدرامي العربي بخطو كبير سواء في الكيف أم في الكم، وكان جل إهتمام المبرزين من المهتمين بتجسيد هذا الفن الدرامي، على خشبة المسرح، يتركز إلى أبعد الحدود في زيادة عدد المشتغلات بالتمثيل، كأهم خطوة لتقدمه.

إن النمو المستمر في عدد الفرق مع تنوع عروضها، يعد واحداً من أقوى الدلالات على أن شغف الجمهور بالمسرح بات سريع النبضات، وهذا إلى حد كبير يعتبر من «أفضال» مديري الفرق الذين لم يألوا جهداً

ليطوروا ما يقدمونه من عروض، سواء من ناحية المستوى أو من ناحية كثرة عددها، ويبدو أن الاعتبارات المادية، أصبحت تمثل لديهم أهمية أقل مما كانت تمثله في سنى ما قبل الحرب.

ولعل أنبل الجهود التي بذلت لتحسين مستوى المسرح، هي تلك التي قام بها جورج أبيض، كان جورج أبيض أحد الممثلين العرب القلائل الذين يمتلكون الموهبة والشعور بخشبة المسرح، وكان محفوظا بما فيه الكفاية، عندما لحظه عباس الثاني، خديوى مصر القصر الحكم برعايته، وأرغفه إلى باريس لدراسة فن الدراما. وفي عام ١٩١٠ عاد جورج أبيض إلى مصر وكون فرقته الخاصة وشرع يقدم مختلف المسرحيات بأسلوب جاد، وكانت المسرحيات الأولى التي قدمتها فرقته وعليت فيها عناية فائقة باختيار الملابس المناسبة والديكورات هي «أوديب الملك» لسرفوكليس (ترجمة فرح أنطون) و«عطيل أو أوتيللو لشكسبير» و«ريس الحادى عشر لكاسمير ديلافين». لم يقف جورج أبيض عند هذا، بل اتبع ذلك بترجمات «عثمان جلال» و«كوميديات مقدسة من موليير» وهو اللون الذى أكثر منه بعد ذلك، كما تصمدت العروض الأخرى مسرحيات وأوبريتات عن مختلف الموضوعات.

كانت الجماهير العريضة. وما تزال - تفضل الكوميديات الخفيفة على التراجيديات، وكان على فرقة جورج أبيض أن تقدم غالباً - فصلاً من إحدى «كوميديات» المشكوك في قيمتها، قبل عرض «عثمان جلال» أو «أوديب» مثلاً، وذلك لجذب الجماهير إلى هذه المسرحية الرثعة. وهذا النوع من الإضافات كان تقليداً شائعاً مع جمهور جين «تشي رمضى» كما كانت تفعل فرقة «القرداحي» في أيامها.

ومع هذا يعود فضل جورج أبيض على المسرح يكمن أساساً في أنه أيقظ وعى مرتادى المسرح في بلاد مختلفة في الشرق الأدنى، إلى وجود المسرح الكلاسيكى بامكانياته المختلفة، كما يرجع الفضل إلى قيامه بتربية زملائه وتلاميذه على «استساغة» أصناف جديدة من القيم الفنية. ومن ذلك مثلاً.. الحاجة إلى «ترجمات» دقيقة وأمينة للدراسات الأجنبية.. وإلى الإعداد الجاد الحاذق لكل مسرحية.

وقد خصصت الدوريات الأسبوعية والشهرية واليومية مساحات تزايدت بالتدريج لعرض مشاكل المسرح سواء ما كان يتعلق منها بالكتابة المسرحية أو بالإخراج أو بالأداء، بل لقد ظهرت في فترات متفرقة جرائد مختلفة كانت تربط نفسها - بصفة خاصة، أو حتى في معظمها - بمعالجة الفنون المسرحية، وهذه الجرائد وإن كانت لم تعمر طويلاً، إلا أنها رغم ذلك قد أفادت في خلق الدافع الفنى لدى الصغار والكبار على حد سواء.

وقد افتنن عدد من التلاميذ ذرى المكانة بالمسرح بشكل واضح وبدرجة جعلت وزارة المعارف في ذلك الوقت - تصدر أمراً في فبراير ١٨٨٨ تحرم عليهم فيه مزاوله هذه الحرفة غير اللائقة، وتهدد كل من يتحایل لمقاومة هذا الأمر بالطرد من المدرسة.

ولم يكن المتقدمون منهم في السن، أقل شغفاً بالمسرح، فأقبلوا - رغم ذلك - على تكوين الجماعات وإنشاء النوادى التى كرسست نفسها لتشجيع المسرح العربى، ومناقشة مشاكله وترجمة المسرحيات وتقديمها وبدأت

هذه الجماعات والوادي في الاسكندرية عام ١٨٩٤ وراح عددها يزداد عاما بعد عام، وخاصة في الاسكندرية وكانت في الواقع قصيرى العمر، إلا أنها حققت أغراضها سواء بإثارة الجمهور والحكومة لمساندة المسرح، أم «بنفت» نوع جديد من المسئولية عند الممثلين (وذلك بفضل ما للنقد من أثر عميق عليهم).

وعلى أن نخبة قليلة من أعظم الممثلين المبرزين في مصر، والذين كونوا فرقا خاصة بهم، يستحقون منا وقفة خاصة.

فاطمة رشدى :-

بعد أن جريت فاطمة رشدى حظها لفترة قصيرة من الزمن مع بعض الفرق المسرحية، كونت فرقة خاصة بها، وكانت فاطمة رشدى تختلف عن جورج أبيض، فهي لم تلق تدريبا في المسرح الأجنبى بالخارج ولم تتكلم بغير اللسان العربى قط، ولذلك لعبت «أدوارها» لإرضاء الجماهير أولاً، وكان أدائها المتميز الذى لم يتأثر بأحد يكسب لها عطف الجماهير، فمثلت مثلاً دور «الشحاته».. ورغم ذلك فإنها نجحت فى أداء أدوار مختلفة تماماً مثل «كليوباترة» فى مسرحية شوقى «مسرح كليوباترة» و «مارك أنطونى» فى مسرحية مترجمة عن شكسبير «وليجلو» فى مسرحية روستات.

وأيماء إلى ريبورتوار الفرقة، فإن معظم المسرحيات الناجحة، رغم ذلك كانت تلك التى نترجم باللهجة العامية العربية، ونعالج موضوعات ذات اهتمام محلى.

يوسف وهبى :-

إن أعمال يوسف وهبى فى ذاتها متميزة تماماً فى تاريخ المسرح العربى فى مصر وتاريخ البارزين فيه، لقد كان يوسف وهبى الصغير يعتاد أن يعرض على رفاقه فى الدراسة متولوجات مختلفة يقلد فيها شتاتاً من الشخصيات، ورحل يوسف وهبى فى الغفاء إلى إيطاليا.. وهناك اتسع له الحظ تماماً أثناء دراسته للمسرح، وأصبح تلميذاً لـ «كيانتونى» وفى إيطاليا أيضاً التقى وهبى بالفتاة التى باتت زوجته فيما بعد وهى مغنية الأوبرا «لويزلون» ولم بعد يوسف وهبى إلى مصر إلا بعد وفاة أبيه، وقد مول يوسف وهبى مستعدياً بالإرث الكبير الذى آل إليه، بعض مشروعاته التى اقترنت بتطور المسرح العربى فى مصر، وكان مشروعه الأول هو فرقة «رمسيس» وقد تأسست عام ١٩٢٣ ولم تلبث أن غدت المفضلة لدى الجمهور، وكان أول عرض لها هو مسرحية «المجلون» التى زعم يوسف وهبى أنه مزلفها. ولكنها فى الحقيقة اقتبسها من فيلم أميركى، واستطاع يوسف وهبى أن يتميز من أول مسرحية بحردة التعبير عن الشخصية السيكوباتية.

ثم قدم بعد ذلك مسرحية (الشياطين السود) ثم تراجع نشاط فرقة يوسف وهبى نتيجة الإفلاس واضطر إلى الاشتراك مع جورج أبيض، ولكنهما لم يتعاونتا معاً لمدة طويلة، بعدها أنتج يوسف وهبى مجموعة مسرحيات لأفضل كتاب المسرح الأوروبى من أمثال هنرى باتاى وهنرى بيرنشتين وثرستان برنارد.

وبذلك اشترك يوسف وهبى مع جورج أبيض فى خلق مسرح كلاسيكى فى مصر، وكان أعظم ما حققته الفرقة، مسرحية غادة الكاميليا، وبعض المسرحيات التى ثبتها مؤلفون مصريون من أمثال أنطون يزبك مثل مسرحية (الضحية) وقد اتخذت هذه المسرحيات أسلوبا أعجب به المتفرجون وأصبح غير مسرح يوسف وهبى مثل مسرحيات (أسرار القصور) و(أيام الحرب) ثم أنشأ يوسف وهبى عام ١٩٣٣ مسرحه الجديد الذى طار يحمل اسم (الفرقة القومية) تحت رعاية الحكومة، وخلال رئاسة يوسف وهبى للفرقة المصرية أو القومية، قدم العديد من مسرحيات المينودراما، وقدم خلال رئاسته لهذه الفرقة عدة مسرحيات كان من أهمها تلك التى كانت يقوم بترجمتها الدكتور طه حسين.

وقد استطاع يوسف وهبى أن يقدم دفعة قوية لتطور المسرح المصرى المعاصر، بل وينتج من تلاميذ المسرح من استطاعوا بعد ذلك أن يكونوا روادا، هم أيضا للمسرح الحديث بشكله المعاصر.

وكانت أهمية مسرح يوسف وهبى أنه نقل (فكرة المسرح) إلى مضممار تقديم المشاكل والقضايا الاجتماعية للجماهير، واستطاع بذلك أن يدخل إلى قلب المتفرج.

وترجع أهمية الدور الذى لعبه يوسف وهبى ليس فقط بالنسبة للمسرح المصرى، بل والمسرح العربى والإفريقى، فقد زار يوسف وهبى معظم البلدان العربية والإفريقية.

وهناك نقطة هامة يجب سردها وهي اهتمام مسرح يوسف وهبى باللغة أو اللهجة العامية التى لاقت استحساناً فى كل البلاد واستطاعت أن تجعل الفن المصرى بلهجته المصرية يدخل إلى قلوب المتفرجين .

وبالطبع فإن الاهتمام بتقديم المسرحية فى اللهجة العامية المصرية كان من شأنه أن يجعل لغة المسرح هى اللغة العامية وهى الأقرب إلى التذوق العام للجماهير، وقد زاد هذا من التصاق الجماهير بفن الفرجة المسرحية، واتسعت تأثيراته لتشمل كافة الطبقات، وأعتقد أن نمو الحركة الوطنية جاء نتيجة هذه الفرجة المسرحية التى كانت المدرسة الأولى لجماهير عريضة فى مصر والعالم العربى .

المسرح الخفيف (الفودفيل)

المسرح الخفيف أو المسرح الشعبى إن أردنا دقة هو ذلك المسرح الذى يمتاز بأنه خليط من مسرح (الفارس) والعروض الاستعراضية الأجنبية المتمثلة فى عروض الفرق الأجنبية بما فيها من رقص وغناء وموسيقى، مع استعانه ببعض مدلولات المسرح الارتجالى .

ولقد ساهم فى تطور هذا المسرح كل من :-

عزيز عيد :

وهو الذى بدأ العمل فى فرقة اسكندر فرح بعد أن انشق عنها نجمها اللامع سلامة حجازى . ثم اشترك مع يوسف وهبى عام ١٩٢٣ وعمل مخرجاً مسرحياً ثم أنشأ مع زوجته فاطمة رشدي فرقة خاصة وتقاسم معها العديد من المسرحيات الموسيقية، وامتاز بأنه يستطيع أن يقدم لونا

جديداً مختلفاً عن بقية ممثلى عصره وهو مزيج من (الفرانكو آراب) أو مسرح الفودفيل المصرى .

نجيب الريحاني :-

وقد انجذب هذا الكوميديان، الذى اشتهر باسم «موليير الشرق»، إلى المسرح منذ شبابه، ولكنه لم يكن يلقى نجاحاً فى قدراته، وهكذا كان يجد متلفساً لمراهبه (البارزة) أثناء عمله كموظف فى مختلف المشروعات المالية، وذلك بدسلية زملائه الآخرين فى العمل خلسة، فيمثل لهم مختلف المشاهد مستخدماً ما قد تصدره أبواب مكتبه وأدراجهم من أصوات بين حين وآخر، وبدأ الريحاني حياته الدرامية فى عام ١٩١٤ ولم يلبث بعد ذلك أن التحق بفرقة حجازى وجورج أبيض، وبعد عام واحد نجده قد التحق بفرقة عزيز عيد. ومن المؤكد أن نجيب الريحاني قد تعلم من عزيز عيد الكثير مما يتصل بالكوميديات وفنون نقلها والتعبير عنها.

وفى سنوات الحرب كان الريحاني تواقاً دائماً إلى خوض تجارب أخرى، فبدأ العمل فى نفس الوقت فى كباره، ثم عمل كممثل كمالة عدد (كومبارس) فى عديد من المسرحيات الأجنبية، وفى تلك الفرصة الأخيرة التى وافته اشترك فى التمثيل مع ممثلين مبرزين من أمثال: سارة برنارد، وكوكولين، ومونيت سالى.. وعن هؤلاء تمكن الريحاني من دراسة تمثيلهم عن قرب، وفى فترة متأخرة من حياته استطاع الريحاني أن يجد نفسه، أكثر قرباً من المسرح الفرنسى، وذلك فى الفترة التى قضاها فى فرنسا، وبدأ الريحاني - فى الواقع - باقتباس

مسرحيات عن مولير، وراسيل بانول. ومع ذلك لم يلبث الريحاني أن خلص إلى مرحلة أساسية من الخلق الذاتي، ومن هنا انبثقت شخصيته الخالدة «كشكش بك»، و«الكباريه» الذي التحق به نجيب الريحاني هو مكان كازينو شهرزاد الحالي في شارع الالفى، وكان يملك الكباريه خواجه رومى، ويقدم فيه استعراضات من راقصات أجنبيات، وكانت تعمل فيه راقصة اسمها «لوسى» اجتذبت الريحاني للعمل معها، وعرض عليه صاحب المحل مبلغ ٢٥ جديها شهريا ليقدم له روايات من نوع روايات عزيز عيد، مع تحريفها تحريفا يضمن له إقبال جمهور الكباريهات من المصريين والانجليز على السواء. ومن هنا بدأ خلق شخصية «كشكش بك».. فعلاً بدأ الريحاني يقدم روايات: فرانكو أراب راقصة، واقتبس شخصية «العمدة» من رواية «القرية الحمراء»، وجعلها شخصية كوميدية وسماه «كشكش بك» و«كشكش».. وهو - فى الأصل - اسم التذليل الذى كانت لوسى تنادى به صديقها نجيب الريحاني. وهكذا ولدت شخصية «كشكش بك» الخالدة فى تاريخ المسرح المصرى، ونجحت هذه الشخصية نجاحاً كبيراً.. وانطلقت سائر الكباريهات تعارل تقديم روايات مشابهة.

و«كشكش بك» هو الاسم الذى ضمنه الريحاني وأطلقه على شيخ أو عمدة مصرى وهمى من ريف مصر، وهو الشخصية التى سبق أن نقلها هو بنفسه إلى المسرح، و«كشكش بك» هذا يمر خلال عديد من الحوادث السيئة ويعكس حديثه الموجز - وهو فى لهجة عامية مصرية عربية - «إدراك» رجل بسيط فى «موقفه» من شتى الأمور التى تتصل بالتطور الذى يجرى فى العالم من حوله، وكان «كشكش بك» يسرد

مغامراته، ثم يقدم بعدها نصيحة مفتوحة لكل فرد، وإن لم يسأله أحد عنها، وفي هذا يترسم الريحاني خطى أسناذه «عزيز عيده، ويستمد ماداته من الفودفيل الفرنسي، ومع ذلك فإنه كان يغير المادة بأكملها تقريباً مع (تغليف) جميع الشخصيات بأسماء مصرية، وتكييف معظم هذه الشخصيات لتعالج - في هجو وسخرية - مسائل وأحوال قد يعرفها المتفرج ذاته، بشمول أكثر أو أقل دقة، ومن بين معظم الموضوعات التي شاع استعملها عنده، نجد «مجريات الحياة اليومية» .. و «النكبات» التي يذلق إليها صناعات العقول .. والفروى انساذج المخدوع الذي ينزح إلى المدينة وأخذ الصاع بالصاع .. وأحابيل المرأة اللعوب .. وتبديد الأسوان العامة أو الأميرية على النساء، ويقوم بذلك شيخ القرية أو عمده .. و «المختلين» أو أشباه الرجال وما شابه ذلك. وجميع هذه العروض كان ينعشها إلى حد كبير ما يتخللها من ألحان، بل إن كثيراً من هذه الألحان كان يبلغ من النجاح ما يجعل الجمهور يطل بطنه طوال المسهرة، وعلى هذا الدرب فإن الريحاني كان الخالق الحقيقي للفن الفودفيل المصري، برغم معارضة اللقاة المحننين الذين - وإن لم يستطيعوا كراهية الريحاني - كانوا يسحرون من تسمية هذا النوع من التسلية فذاً. وكان هناك آخرون يقلدون الريحاني، وإن كان من الصعب عليهم أن يصلوا لمستواه، وقد ظلت شعبية هذا الأسلوب الفني الجديد مصانة، حتى يومنا هذا، على الرغم من أن الذين أوجده قد ماتوا منذ سنوات عديدة.

وصاحب الريحاني في هذا العمل الدراماتيكي، اثنان من كتاب المسرح اللامعين اللذان استلهمهما الريحاني، ووجههما للتعبير عن أفكاره.

الأول وهو «أمين صدقي» الذى كتب للريحانى واحدة من أعظم «مسيراته» هى «حمار وحلاوة».. وهى من نوع الفارس وعرضت فى موسم استمر لأول مرة أربعة شهور.

والثانى هو رفيقه «بديع خيرى» الذى كان أكثر اتصالاً به، والذى كتب عدداً كبيراً وطيباً من مسرحيات الريحانى، شمل أحسن عروض الفودفيل التى قدمها (مع تنحية عروض كشكش بك المزدوجة) وهى «حسن ومرقص وكوهين» فهذه المسرحية وصلت درجة من النجاح أدت إلى إعادة تمثيلها أكثر من مرة. ثم ظهرت فيلماً فى السينما فيما بعد، وذلك لأنها كتبت بحذق وعناية ومثلت بدقة، وأحبها كل فرد.

وهذه الكوميديا لم تزل من التوريطات والتضمينات الاجتماعية فهى تقدم باقتدار، صورة هاذرة، هاجية، للمميزات العديدة التى تمثل مختلف الجماعات الدينية والأجناس فى مصر. وهذا التهكم النقدى الشائع والذى لم يكن يحمل ضغينة لأحد، جعل الريحانى واحداً من أحسن الممثلين الكوميديين الذين أحبهم الجمهور فى عصره، سواء على خشبة المسرح أو على شاشة السينما التى كرس لها الريحانى وقتاً كبيراً فى سنواته الأخيرة، وكان موت الريحانى باعثاً لحداود على مستوى الأمة فأطلق اسمه فى الحال على أحد الشوارع، وأمر الملك السابق فاروق أن يحمل أحد المسارح اسمه وأن تنهض لجنة بجمع مسرحياته وطبعها، وإن تضطلع نفس اللجنة بالإشراف على استمرار أعمال فرقة الريحانى، وأن تذيع الإذاعة المصرية إحدى مسرحياته شهرياً. وتمضى ثلاث سنوات ويقرر بعدها توزيع جائزة قيمتها مائة جنيه

باسم جائزة «الريحاني»، وتمنح لواحد من الطلبة الممتازين في معهد الفنون المسرحية، ثم يخصص يوم سنوي باسم «يوم الريحاني»، وفيه يجب أن تعرض إحدى مسرحياته، على مسرح دار الأوبرا، وعلى أية حال فإن فرقة الريحاني لاتزال تقدم عروضها كما أنها ساهمت بدور فعال، في الحملة المعادية لبريطانيا، والتي تصدى لها المسرح المصري فيما بين عامي ١٩٥١-١٩٥٢ على أن نشاط فرقة الريحاني، قد تعثر واضطرب بعض الشيء، على الرغم من ذلك كله، بهذا الموت المبكر الذي دهم مؤسس الفرقة ومديرها، وكان المنافس الرئيسي للريحاني في هذا المضمار هو:

على الكسار:

يعتبر على الكسار المنافس الرئيسي للريحاني في نفس المضمار الذي سبقه إليه الآخر، وكانت فرقة على الكسار تعيش هي الأخرى على نفس الجمهور الشعبي. وكانت عروض الكسار تقدم باللغة العربية، في كازينو «باريس» حيث كانت معظم العروض تقدم على المسرح بالفرنسية، وبجانب أدائه لكثير من أدوار الميلودراما، فإن الكسار خلق شخصية جديدة شغف بها المصريون حباً لدرجة أن كثيرين منهم تسابقوا إلى الكازينو فقط لمشاهدة عروضه، بينما كان آخرون يحرسون على أن يستمعوا إليه بطريق الراديو، وكانت هذه الشخصية تعرف باسم «البربري»، وهي شخصية نوبية، كان الكسار يقدمها ويستلهمها غالباً في شكل أر «مرد» أو «ممس»، فكاهي ويقلد فيها نماذج شتى، وعن طريق هذه النماذج كنا نرى ونسمع مختلف الأجانب وهم يطلون باللسان

العربي وعلى وجه الخصوص طبقة الأتراك الأرستقراط، و «الجرجي»
بائع الخضروات، و «معلم المقهى» (صاحبها) والبائع المالطي والسريخ
والسائح الإنجليزي.. حتى الشيخ الأزهرى والمطران، فإنهما لم يسلما
من سخرية البريرى الظريفة.

وأغلب النصوص التى قدمها الكسار كان يعدها «أمين صدقى»
الكاتب السابق الذكر والذى يؤلف فى نفس الوقت لفرقة الريحانى.
وهناك أيضاً نصوص أخرى ألفها زكريا أحمد بما عرف عنه من
خصوبة فى الإنتاج وهو الذى يمتلك فى قائمته ما يقرب من ستين
مسرحية موسيقية، وهكذا فبينما كان عزيز عيد يحاول أن يخلق المسرح
الكوميدي فى مصر، وكان الريحانى هو النسخة الطبيعية المطابقة
لعروض الفودفيل وأشكاله، فإن الكسار يمكن النظر إليه على أنه البطل
الحقيقى للمسرح الشعبى المحبوب فى مصر، وبينما كانت عروض
الريحانى تحمل ملامح ذات طابع موسيقى أقل نسبياً، كما أنها كانت
ذات طابع غربى، أينما عرضت، فإن استعراضات الكسار تميزت بحيز
موسيقى أكبر، وخاصة فى الغناء على أن موسيقى الكسار لم تكن شرقية
أيضاً ولكنها كانت «تكييفاً ومختارات» بما يتناسب مع الذوق الموسيقى
المصرى، وقد ساهم هذا العامل فى نجاحها المرموق.

راستمر الكسار فى نشاطه كمقدم للفارس الهازلة والفصل المضحك
على مسرحه، ولم يكن للكسار مسرح منتظم خاص به، ولكنه كان
جوالاً فى مختلف القرى والمدن، يجذب آذان الجمهور ويهيئها لسماع
«لسان» البريرى الظريف. وكان موت الكسار خسارة جسيمة للمسرح
الشعبى المصرى.

ملاحظات عامة على تطور المسرح العربى وفن الفرجة :

يمكن لنا من خلال هذه الدراسة السريعة التى أوردناها أن نستخلص بعض المميزات التى نجعلها فى الآتى :

أولاً : حقق المسرح العربى تقدماً خاصاً فى مصر، بينما لم يبلغ فى أى مكان آخر، وعلى أكثر تقدير سوى نفس المستوى الذى كان عليه المسرح المصرى قبل الحرب العالمية الأولى، بعد أن مر باتكثير من نفس مراحل التطور.

ثانياً : اجتاز المسرح العربى ثلاث مراتب هى : الكلاسيكية، الغنائية (الموسيقية) الفودفيل، والمرتبتان الأخيرتان منها فقط، هما اللتان نالتا تقدير الجمهور الذى كان يحضر عروضهما.

ثالثاً : رفع مديرو الفرق - بسبب المنافسة أساساً - مستوى العروض التى قدموها، وأصبحت الاعتبارات المالية أقل أهمية عما كانت عليه قبل الآن وتحسنت الإدارة المالية للمسرح.

رابعاً : لم يكن الممثلون والممثلات - وإن احتلت الممثلات أحياناً مكاناً راسخاً على خشبة المسرح - يخرجون من صفوف الهواة فقط. وعلى الرغم من أن هؤلاء الهواة لا يزالون يجربون حظوظهم، فإن هناك عدداً من المحترفين (ممثلون وممثلات) يتزايد بسرعة وثبات، وقد ارتبط هؤلاء المحترفون بفرقهم عن طريق عقود اتخذت فيما بعد الصيغة الأوروبية فنجد أنهم بعد سنوات من ممارسة العمل ومخابرته، يتقاعدون ويحصلون بعد ذلك على معاش ثابت.

خامساً : استمر الغناء والرقص ينظر إليهما كمواهب هامة، يحظى بها الممثل آنذاك، وإن كان من المنتظر منه في هذه الأيام أن يجيد الأداء أيضاً، ومن سوء الطالع أن الموسيقى لم تصاحب الأداء، كما أنها لم تستخدم لتهيئة مزاج المتفرجين وفقاً لجو المسرحية، ولا تزال الموسيقى تستخدم غالباً لإنعاش المسرحية والانتقال بين المشاهد المختلفة ليس غير.

سادساً : كان على الممثل أن يغنى ويرقص، ويمثل جيداً، ولذلك فإنه لم يستطع أن يكون بارعاً في نفس الوقت بنفس المستوى، في الإدارة المسرحية أو في الإخراج المسرحي، هذا فضلاً عن أن الدراسات التي اتجهت في أغلبها إلى أوروبا، وفي أقلها إلى الولايات المتحدة، قد أخرجت لنا متخصصين في مختلف المجالات، ولهذا لم يحدث أن رأينا شخصاً واحداً هو الذي يغطيها جميعاً، وإن كان يمكن رغم ذلك أن يكون له أكثر من دور في مسرحية مثلاً، على أن المعهد العالي للفنون الدرامية بإشراف زكي طليمات، ساعد على تثقيف الممثلين الذين لم يستطيعوا أن يدرسوا في الخارج، وقد قدمت مشروعات مختلفة لتطوير هذا المعهد.

سابعاً : أثرت الفرق المسرحية المصرية التي كثرت زياراتها غالباً إلى البلاد العربية المجاورة على المسارح المحلية، وبلغت أقطارنا هذا، أنها طرعت بذلك قيام حلقة أخرى تصل بين مختلف الشعوب الناطقة بالهند، دون النظر إلى اهتماماتها السياسية والاقتصادية المتباعدة.

ثامنا : تحسن سلوك الجمهور عامة بشكل طيب حتى بين متفرجي المسرح الشعبى، وأصبح حسن التلقى والاستمتاع خلال تقديم العروض عادة لها احترامها، حتى ولو لم تكن ترقى إلى مستوى العروض الأوروبية أو الأمريكية، وقد بدأت تربية الجماهير على هذا الاحترام للمسرح، بداية مناسبة من الجذور مع الأطفال فى المدارس، ويعتبر زكى طليمات مسئولا عن هذا لحد ما.

وبعد ثورة ١٩٥٢ فرضت وزارة التربية رقابة أشد على المسرحيات التى تعرض فى المدارس، ومن الطبيعى أن مستوى فرق الهواة المدرسية هذه حتى فى الجامعات ذاتها، كان لا يزال هابطا نوعا، إذ أنه لم يكن هناك حتى ذلك الوقت من شيء قد اتخذ لرفع مستواها الفنى.

تاسعا : تقدم النقد المسرحى (الدرامى) إلى حد ما فى النوع، وأكثر من ذلك فى الكم، وخصصت الجرائد والمجلات السيارة بانتظام مساحة منها لعرض الآراء الجادة عن المسرح العربى، واشتعلت الحماس بأسهاب لمناقشة مشاكله.

انتشرت الكتابة للمسرح وعرفت طريقها من الممثلين والهواة ومديرى الفرق إلى الشعراء والكتاب ولغيف آخر من الأدباء، وتدر فى أيامنا هذه المسرحيات «المقتبسة» بينما يزيد الطلب على المترجمات الأخرى «المتأنكة» أو «التحذقة» كما نأ إلى جانب ذلك أيضا عدد المسرحيات الأصلية أوالمؤلفة وتنوع لونها.

المسرح والقضية الاجتماعية وفن الفرجة

من خلال استقراء الواقع المسرحي، قيل ولا يزال يقال، إن المسرح يعتبر أبوالفنون.

ولأن الفن هو من الظواهر الاجتماعية التي لا تفصل عن متبوعها ومصدرها الطبيعي أي المجتمع، متأثرة به ومؤثرة فيه، فإنه باعتبار أن المسرح أب لهذه الظواهر الاجتماعية يصبح المجتمع بحكم قيادته وأبونه لكل الفنون المعبرة عنه مسرحاً، وعليه يمكن القول دون خوف من علماء الاجتماع، بأن دراسة أي مجتمع تتضح من خلال دراسة مسرح هذا المجتمع، وعلى ذلك تصبح القضية أو القضايا المثارة حول المسرح المصري هي نفسها التي تثار حول المجتمع نفسه.

وإذا أريد التعرض للقضايا الاجتماعية التي أثارها المسرح، وجب التعرض للقضية الأساسية للمسرح باعتبارها القضية الاجتماعية الأولى التي تترتب عليها بقية القضايا التي يتبناها كوظيفة اجتماعية وترتبط بحتمية وجوده، وهذه القضية عدة ظواهر هي :-

الظاهرة الأولى :-

تغلب تيار القطاع الخاص على تيار القطاع العام بحيث صار التيارات المتدفق والأعم وأصبحت العملية المسرحية بما تضمنه من فنون عديدة، في صورة من يملك هذه الصناعة، أي من يملك المال، وبالتالي أصبح المسرح والعملية المسرحية في شكلها الأعم في صورة رأس المال وتحت سيطرته المطلقة، أي أن صاحب رأس المال وهو في نفس الوقت صاحب مسرح القطاع الخاص، أصبح يملك الحكم على الأفكار التي

تقدم له والتي يغامر بأمواله في تقديمها على المسرح والإنفاق عليها، وهذا يكمن خطر تحكم رأس المال في إصدار الأحكام الأدبية على الأفكار الإنسانية، وبالتالي في القضايا الاجتماعية التي يطرحها من خلال عروضه المسرحية على الجماهير، بل ويمكنه كذلك حجب قضايا أخرى، ربما كانت أكثر أهمية مما وافق على طرحه من قضايا، الأمر الذي يجعل العملية المسرحية تسقط في مجال الصناعة ويجعلها تخضع لعوامل السوق من حيث العرض والطلب، والمنافسة الصناعية والتجارية الحرة، كما تخضع مثلها بقية الصناعات المرتبطة بها والمترتبة عليها لصناعة الأفكار المقنعة والإعلام وصناعة الأبطال والنماذج البشرية أو القوالب السلوكية لنفس العوامل.

والأمر الذي لا يجعل هذه النظرية جافة يكمن في الطرف الآخر من الصناعة وهو المستهلك أي المتفرج ذاته وهو المستهدف أساساً والمصدر الطبيعي والوحيد لأرباحها، فرأس المال لا يستطيع وحده مع استخدام كافة أساليب الترويج، أن يقدم عرضاً مسرحياً ناجحاً على حساب أفكار رؤيته، بينما يستطيع المستهلك الذي يملك حق الدفع أن يعد ولو بدرجة ما، من مسرح القطاع الخاص، وفقاً للقاعدة الاقتصادية، الزبون دائماً على حق، ومن خلال هذا الحق يمكنه إجبار صاحب رأس المال على مراعاة خاطره كمتفرج، ذلك الخاطر الذي زاد من سوء التصنيع المسرحي واستغل أسوأ استغلال في افساد السينما المصرية وجعلها تفشل في تقديم من لا يستحق منه في المهرجانات والمؤتمرات الدولية، وقد دنا هذا الداء بشدة من المسرح ويخشى أن يؤدي به، كما

سبق وأودى بالسيلما إلى برك الجنس ومستلزمات «الهمبكه» إن لم يتدارك الأمر بسرعة.

الظاهرة الثانية :-

ويقصد بها القضية الفكرية والاجتماعية التي يقدمها المسرح المصروع، فقد سبق أملنا في الخير الذي يمكن للمستهلك (المتفرج) أن يحققه باعتباره طرفاً في التعاقد التجاري الذي يعقده معه صاحب مسرح القطاع الخاص، إلا أن هذا الأمر يتبدد مع تطور عمليات الإعلام وتعقدتها ووقوع المستهلك تحت رحمة أساليبها التي يملكها بحكم رأس ماله، مسرح القطاع الخاص، وبالتالي مديره وصاحبه الذي يختار الأفكار التي يضمن لها الزواج والريح.

وترجع أهمية دراسة هذا الموضوع إلى عدم توقفه على كونه عملية استثمارية مشروعة يكفل لها القانون العام كل الحريات، بل على أنها عملية تربية تهم الناس جميعاً، يصنع الكبار والشباب والصغار من خلالها أفكارهم، وهو ما يحيل صاحب المسرح من تاجر إلى صاحب جامعة يتخرج فيها من يحملون أفكاره ويؤمنون بها ويرتدون ويقلدون بعض ما سمعوا ورأوا في مسرحياته والأدب المسرحي لم ينشأ أصلاً إلا نتيجة الرغبة في التعليم والوصول إلى حكمة وحقيقة الوجود.

الظاهرة الثالثة :-

وتتعلق بالأفكار المضمونة التي سبق تجربتها بصورة ما، فصاحب رأس المال (أي صاحب مسرح القطاع الخاص) يلجأ إلى اختيار

الأضمن والمتوقع نجاحه لجبن رأس المال واحجامه عن المغامرة في سوق أفكار لم يجربها من قبل ولجأه إلى الأفكار (في شكل مسرحيات) المعدة أو المقتبسة أو الممصرة، وكلها أسماء لعملية واحدة تلحصر في عرض المسرحيات الأجنبية الناجحة المترجمة إلى العربية التي لا يحتاج استبدال أسماء أبطالها بأخرى عربية إلى إعداد أو عبقرية في التأليف، كما يعد تكرار عرضها لعدد طويلة تصل إلى عدة سنوات من قبيل القتل العمد لعمليات الإبداع الفكرى في المسرح، فضلاً عن كونها عملية إفتراض لأفكار صنعت لمجتمعات أخرى أجرى عليها بعض التمسير حتى يفهمها المستهلك المصرى رغم أنها لا تدبع من ولا تعبر عن احتياجاته الاجتماعية والنفسية ولا تلائم المكان الذى تعرض فى .

الظاهرة الرابعة :-

وتتمثل فى سريان أفكار اجتماعية ليس لها قيمة حقيقية فى الواقع سواء عند عرضها فى مجتمعها الأول أو بعد افتراضها لعرضها على المسرح المصرى، والقيمة الاجتماعية التى تحملها هذه الأفكار الاجتماعية، فضلاً عن كونها منقولة من مجتمعات تختلف مع المجتمع المصرى فى تقدير القيمة الاجتماعية، فلا ترتفع إلى مستوى الفن المسرحى الذى هو القيادة الأولى لسلسلة طويلة من الفنون التى تقود بدورها الحركة السلوكية فى المجتمع عاملة على تطوير قيم الخير والجمال والحب، طاردة للشر والبذاءة والجهل منه.

الظاهرة الخامسة والأخيرة :-

وتعنى سريان حركة سلوكية داخل المسرح نفسه وتؤدي بالفنان ذاته إلى البلبلة الفكرية وعدم بلوغه مرحلة اليقين الفنى الذى يمكن أن يستشعره بداخله وعن طريقه يصل إلى القيمة الأصلية التى يقدمها على المسرح، فهو يصنع باعتباره المؤدى الأول فى العملية المسرحية فداً لا يرضى عنه، ويؤدي بالفنان إلى الوقوع فى مأساة، كما حدث فى بعض المسارح التى وصفت بالإسفاف الذى تمخض كنتيجة طبيعية وحتمية عن سيطرة شهوة جمع المال على نفس الفنان.

القطاع الخاص - هو الذى يملك الحكم على الأفكار التى تقدم له والتي يغامر بأمواله لتقديمها على المسرح والإنفاق عليها، وهنا مكن الخطر الأول أن يتحكم رأس المال فى إصدار الأحكام الأدبية على الأفكار الإنسانية، وبذلك يتحكم فى القضايا الاجتماعية التى يمكن طرحها - خلال عروضه المسرحية - على الجماهير، ويمكنه أيضاً أن يحجب قضايا أخرى، ربما تكون أكثر أهمية من القضايا التى وافق على طرحها، وبالتالي تسقط العملية المسرحية فى مجال الصناعة أى تتحول إلى إحدى الصناعات التى تسير وفق العرض والطلب والمنافسة الصناعية والتجارية الحرة، وأيضاً الصناعات المترتبة عليها مثل صناعة (الأفكار المقلعة) و (صناعة الإعلام) و (صناعة الأبطال والنماذج البشرية أو القوالب السلوكية) إلى آخر هذه الصناعات التى تترتب على الصناعة الأم. وهى صناعة المسرح.

ومع هذا يظل هناك (أمل) يجعلنا لا ننظر إلى هذا الأمر بهذه النظرة (الجافة) .. وهي (الطرف الآخر) من صناعة المسرح - الطرف المشتري لها أو الزبون أى (المستهلك لانتاجها) وهو المستهدف من قبل أصحابها، والمصدر الطبيعى والوحيد لأرباحها، لأن رأس المال وحده لا يستطيع مع استخدام كافة أساليب (الترويج) أن يضع عرضاً مسرحياً ناجحاً على حساب (أفكار رؤيته) .. ولهذا فإن المتفرج الذى يملك أن يدفع يستطيع أن (يحدد) ولو بدرجة ما من مسرح القطاع الخاص، وذلك وفقاً للقاعدة الاقتصادية الهامة (الزبون على حق دائماً)، وهذا الحق يجعله طرفاً فى (العملية المسرحية)، ويجبر صاحب (رأس المال) على أن يضع فى حسابه مراعاة (خاطر الزبون) أى المتفرج.

وهذا (الخاطر) الذى ينبع من القاعدة الذهبية للتاجر الشاطر (الزبون على حق) تحول هو الآخر إلى (مصيبة) أخرى زادت من سوء (التصنيع المسرحى). لأنها تستغل أسوأ استغلال، وقد سبق وأن أفستد السينما المصرية وانطلقت ألسن أصحاب الأفلام تقول (الناس عايزة كده) إيه هؤلاء؟ لا أحد يدري أين هذا المكتب الفنى الذى أخرج هذه الاحصائية الدقيقة والتي أحصت (الناس) وسجلت رأيهم إلى درجة خروجها بهذه الحقيقة العلمية الباهرة (الناس عايزة كده)، فإذا كانت (الناس) عاوزه (الكده) فلماذا يسقط هذا (الكده)؟! ولماذا تفشل السينما العربية فى أن تقدم فناً نستحى منه فى المؤتمرات وعروض المهرجانات!

وهذا الداء الذى استشرى فى السينما اقترب اقتراباً رهيباً من المسرح المصرى، كما ذهب بالسيلما إلى (برك الجنس) و (مستلزمات

الهمبكة) ، سوف يرمى بالمرسح إلى (وحل الشوارع الطافحة دائما بمياه
المجارى) .

وهذا يجزنا إلى الظاهرة الثالثة للقضية الأولى، وهى القضايا
الفكرية والاجتماعية التى يقدمها هذا المرسح (المصنوع) ، لقد وضعنا
بذرة أمل فى الخير عندما قلنا أن المتفرج يعتبر طرفا فى التعاقد
التجارى الذى يقه صاحب القطاع الخاص، ولكن هذا الأمر لا يعدو
أن يكون مجرد أمل - لأن تطور عمليات الإعلام وتعقدتها جعلت
المتفرج يقع تحت رحمة أساليبها التى يملكها بحكم رأس ماله - مرسح
القطاع الخاص، ولنعود عجلة القيادة مرة أخرى إلى (المدير الفعلى)
للحركة المسرحية وهو صاحب المال المستثمر فى صناعة المرسح، وهو
بالغالى الذى يختار الأفكار التى يقدمها خلال عروضه المسرحية،
ويستطيع فى نفس الوقت أن يضمن لها الرواج الهائل، وبهذه الطريقة
يضمن ربحه، وترجع أهمية دراسة هذا الأمر، لأنه لا يتوقف على
مجرد عملية استثمارية مشروعة يكفل لها القانون العام كل الحريات،
بل تعداها وتصبح عملية تربية تهم كل الناس لأن من خلالها يضع
الشباب والأطفال، بل والكبار أيضا أفكارهم، هنا صاحب المرسح
يتحول من تاجر إلى صاحب جامعة، يتخرج من جامعتة تلاميذ
يخطون أفكاره ويؤمنون بها، وتردد عبارات من مسرحيات معينة،
وتقليل حركات فى مسرحيات معينة يقوم بها الكبار والصغار فى
حياتهم العامة دليل لصحة هذا رأى، بل لماذا نتحدث بهذا الشكل، أليس
الأدب المسرحى جاء نتيجة الرغبة فى التملك والوصول إلى حكمة
وحقيقة الوجود!

الظاهرة الثانية للقضية الاجتماعية، هي الأفكار المضمونة أو التي سبق تجربتها بشكل ما، وهي أيضاً تابعة للظاهرة الأولى، حيث أن صاحب رأس المال (صاحب مسرح القطاع الخاص) هو الذى يختار، فإنه يلجأ إلى اختيار الأضمن أو المتوقع نجاحه، فرأس المال جبان بطبعه وفقاً لقول علماء الاقتصاد، وهذا (الجبن) يحتم عليه عدم المغامرة بنفسه فى سبيل أفكار لم يسبق تجربتها، ولهذا يلجأ القطاع الخاص إلى الأفكار المسرحية المعدة، أو المقتبسة أو المعصرة وكلها مسميات (عملية) واحدة وهى عرض المسرحيات الأجنبية الناجحة مترجمة إلى العربية، ولا نستطيع أن نسمى تغيير الاسم من (جون) إلى (جوده) إعداداً ونصفها بأنها عملية مسرحية تحتاج إلى مؤلف عبقرى، وبالطبع فإن هذه العملية بتكرارها على مدى سنوات خلقت نوعاً من القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد لعمليات الإبداع الفكرى فى المسرح وجعلت حركة التأليف المسرحى تختفى، وعندما نسأل يقولون: لا يوجد مؤلف مصرى، وهذه حقيقة، لأنه سبق وأن قتل قتلاً عمداً بغير رخصة، وانتشار (المسرحيات المعدة)، هو بالضرورة عملية اقتراض أفكار صنعت لمجتمعات أخرى أجرى عليها بعض أعمال التخصير لكى (يفهمها) المتفرج المشترى، وهذه الأفكار (السلف) بالضرورة ليست أفكاراً من بنات المجتمع المصرى، ولم تنبع منه ومن حاجياته الاجتماعية والنفسية، وكل ما يحدث لها من محاولات لكى نترهم أنها (مصرية الصناعة) محاولات فاشلة، ربما نضحك، ربما يتدفق المتفرجون على العرض المسرحى لكى يضحكوا لكن تظل هذه

الأفكار المعروضة مسرحياً مجرد (عرض كوميدي) لا يعبر عن المكان الذي يعرض فيه.

الظاهرة الثالثة، للقضية الاجتماعية، مترتبة أيضاً على ما سبق، وهي سريان أفكار اجتماعية لا تمثل قيمة حقيقية في الواقع، سواء عندما عرضت في مجتمعاتها الأولى قبل افتراضها، أو عندما اقترضاها لتقديمها في مسرحنا، وإن القيمة الاجتماعية التي تحملها هذه الأفكار الاجتماعية، علاوة على أنها مدقولة من مجتمعات تختلف معها بالضرورة في تقييم القيمة الاجتماعية، هي قيم لا ترتفع إلى مستوى الفن المسرحي الذي هو القيادة الأولى لسلسلة طويلة من الفنون والتي تقود بدورها الحركة السلوكية في المجتمع، عاملة على تطوير قيم الخير والجمال والحب طاردة الشر والبذاءة والجهل.

وهنا تأتي الظاهرة الرابعة والأخيرة، وهي سريان (حركة سلوكية) داخل المسرح نفسه. تحدث تلقائياً. وهي عدم احترام ما يقدم، بل تصل بالفنان نفسه إلى (البلبلة الفكرية)، إلى عدم الوصول إلى اليقين الفني الذي يمكن أن يستشعره بداخله، وأن يصل عن طريقه إلى القيمة الأصيلة التي يقدمها على مسرحه، إنه يصنع وهو المؤدى الأول في العملية المسرحية، فدا لا يرضى عنه، ومأساة فنان مثل عبد المنعم مدبولي تمثل قصة هذا (اللعبة الخطرة)، فعندما هاجمه النقاد وقالوا إنه يقدم لونا من مسرح الإسفاف، تحمل وصبر وتعال بأسباب كثيرة، ثم ظهر بفرقة خاصة به تحمل اسمه، وقال إنه الآن صاحب الرأي الأول والأخير، وإنه الآن يملك - بصفتة صاحب فرقة - أن يقدم اللون

المسرحى الذى يرضى ذوقه وحسه الفنى، وإنه تحرر من ضغوط أصحاب الفرق، وتمطى وفرك يديه ثم صاح فى حماس صريحة طرازان فى الغابة البكر، وقدم مسرحية (راجل مافيش منه)، وابتسمنا وتألّمنا، وتوسلنا إليه، ما هذا يارجل، إنها أولاً مقتبسة عن مسرحية (اميريكية هايفه جدا)، ثم إنها لا تقول شيئاً، بل بدلا من تأكيد قيمة الخير قدمت لنا رجلاً بقرنين لا حيلة له إلا أن يسمح للرؤساء باستغلال شقة عمته فى أغراض قذرة وأنت عبيط منحوس، هل هذا هو ما سعيت من أجله وثرث ثورتك العارمة على فن القطاع الخاص، قال فعلاً هذا خطأ (وأنا هذا لا أتجلى عليه ولا أنقل حواراً من خيال)، بل هى ملخص مناقشات أجريتها معه فعلاً، قال: انتظروا تحفنى القادمة، وانتظرونا، ثم شاهدنا مسرحيته الثانية (يامالك قلبى) وشعرنا بالحزن أكثر، وغضب ثم جرى غاضباً ثم نام غاضباً ثم أغلق المسرح فى غضب، ثم أعاد العرض فى غضب أشد.. لماذا يامنعم؟ لأن المسرحية وحشة.. كيف نفهم الأمر- لماذا قدمتها وأنت تعرف أنها لا تقول شيئاً! لأنك فى النهاية لا تملك (النقد) لا يكفى أن يضعوا اسمك فوق الجدران، ولا أن يضعوا المال بين يديك، ولكن الأمر إذا كنت جاداً أن تتخلص من سطوة الذهب على نفسك.

يجعلنا هذا كله نصل إلى مجموعة توصيات نود أن نضعها تحت يد من يهمة أمر المسرح المصرى ويسعى إلى تطويره.

أولاً: لسنا ضد مسرح القطاع الخاص، لأنه من الملاحظ خلال نشأة وتطور المسرح المصرى، أى منذ عام ١٨٤٨ وحتى عامنا هذا

(١٩٨١) قام المسرح المصري، وبالتالي المسرح العربى على أكتاف (أفراد) قلائل كانوا هم كل شيء، انفقوا أموالهم وضحوا بكل ما لديهم من أجل هذا الفن، ولولا مجموعة من أفراد هذا الشعب بذلوا كل ما لديهم حباً وإخلاصاً، لما وجد هذا الفن، ولهذا فإن وجود وتواجد هذه الفرق المختلفة التى يشرف عليها أفراد يجب أن العمل على تشجيعها حتى لا تنحاز إلى العملية التجارية البحتة، وأعتقد أن العملية المسرحية أصبحت بما تحتويه من تحويل كبير لم تعد مجرد مغامرة فنان وارث أوهامى يبحث عن نفسه، بل أصبحت عملية تجارية اقتصادية لها جدوى استثمارية يجب أن تعود للمستثمرين.. ولهذا نقترح:

١ - تخصيص جائزة كبرى فى (١٠ آلاف جنيه) ترصد لأفضل العروض المسرحية التى تقدمها فرق القطاع الخاص، وهذا بالطبع يعوض الخسارة المالية - إذا كانت واردة عندما تقدم الفرق لونا راقياً من ألوان الفنون المسرحية - مع العلم بأن الدراسات أثبتت، دون الدخول فى المناقشات السياسية أن المسرح ينمو ويتطور مع نظام رأس المال الحر. ولكن البلاد النامية يجب أن تقدم الدولة العون المادى لفرق المسرح.

٢ - المشكلة الكبرى التى تواجه المسرح المصرى حالياً هي وجود قاعات العرض المسرحى، حيث لا يوجد فى مدينة القاهرة إلا عدد ٦ مسارح فقط سعتها الإجمالية تصل إلى حوالى ٥٦٠٠ متفرج فى الليلة الواحدة، بينما يصل تعداد المدينة حوالى عشرة ملايين نسمة، ولهذا

أصبحت مشكلة وجود أماكن عرض، سواء في القاهرة أو الأقاليم، مشكلة تمثل عقبة أمام تطور المسرح المصري في الأعوام القادمة.

٣ - رغم وجود جوائز شبه سنوية في القصة والرواية والبحث العلمي، إلا أن جوائز التأليف المسرحي تكاد تكون منعدمة، والأجدر زيادة الاهتمام بوجود مسابقات في التأليف المسرحي والنقد المسرحي وكل فنون المسرح بصفة دورية وثابتة.

وفي النهاية إن تطور المسرح المصري، لازم لحركة تطور المجتمع، ومن خلال ما نراه نشعر أن المسرح المصري أمامه المجال الأوسع لمزيد من التطور والرقى.

إننا بسبيل الاستفادة من فرجة الفرجة في مجال المسرح، وأيضاً حتى تتم الظاهرة وتعم، فإنه ينبغي الأخذ بما إنتهت إليه الدراسة إلى تأكيد النقاط التالية:-

أولاً: في مجال الفرق المسرحية :-

من الملاحظ أن المسرح المصري قام في المدة من ١٩٤٩ حتى ١٩٥٢ وما بعدها حتى الآن على أكتاف أفراد قلائل كانوا هم صانعوا عروضه وضحووا من أجله بكل ما لديهم من أموال، حباً وإخلاصاً لهذا الفن، ولهذا يوصى بالآتي:-

- أن تشجع الدولة استثمار رؤوس الأموال في هذا المجال على أساس أن الفن المسرحي ينمو ويتطور في جو ديمقراطي في ظلّه تستقر الأحوال الاجتماعية وتزدهر الحضارة، ومصر تعيش هذه الفترة.

- وتشجيع فرق القطاع الخاص إلى جانب فرق القطاع العام مع دعمها حتى يمكنها أن تقدم فناً جيداً سيما وأن العملية المسرحية أصبحت الآن محتاجة إلى تمويل أكبر من ذي قبل.

- وأن تخصص الدولة سنوياً جائزة إنتاج كبيرة (نحو ١٠ آلاف جنيه) تمنح للفرقة، قطاع عام أم خاص، التي تقدم فناً راقياً يساعد على تطوير ونمو الفن المسرحي، وإذكاء روح التطور الحضارى فى المجتمع المصرى وسوف تساعد هذه الجائزة الضخمة على التنافس الشديد والتفانى فى بلوغ الأفضل والأرقى، وإلى تعويض خسائر الفرقة (وخاصة فرق القطاع الخاص) - إن وجدت - دون التذرع بحجة الكسب المضمون.

ثانياً: بالنسبة للمؤلف المسرحى وحق الأداء العلنى :

تقوم العملية المسرحية أساساً على أكتاف شخص واحد هو مؤلف وصاحب النص، ووجود المؤلف الجيد يوازى وجود حركة مسرحية ناهضة لا يمكن قيامها على مجرد الترجمات والاقتباس والتمصير، بل على المؤلف ذاته وهو الذى لم يلتفت إليه ولا إلى حقوقه، بل على العكس كان أجره يعتبر أقل أجور العاملين فى المسرح يفوقه كثيراً أجر عامل السقارة والملقن، كما لم تصل نسبة أجره إلى إجمالى الإيرادات أكثر من ١ : ٣ بل أنه يهبط إلى نسبة ١ : ١٠٠٠ فى حالة بيع العمل المسرحى. وقد أدى ذلك إلى هروب مؤلفى المسرح وهم أئمن جوهره ينبغى الحفاظ عليها ولهذا توصى الشعبة:

- بأن تقوم الجهات المعنية بإعادة دراسة موضوع حق الأداء العلني بحيث تعيد للمؤلف المسرحي بعض حقه وحينئذ تكون هذه الجهات قد خطت أول خطوة إيجابية نحو تطوير المسرح ونموه .
- وأن تصدر هذه الجهات التشريعات التي تحدد أجر المؤلف ونسبة معينة من العائدات .

ثالثاً : في مجال دور العرض المسرحي :

يعتبر نقص دور العرض المسرحي أول معوقات نمو المسرح المصري وتطوره ، بل من الملاحظ أن عددها يتناقص مع الزيادة السكانية ونظور التذوق الفني بفعل النمو الحضاري للشعب المصري . ولقد بلغ عدد المسارح التابعة للدولة (قطاع عام) ستة تستوعب ٣٤٠٠ متفرج/ ليلة يضاف إليها ١٥٠٠ مقعد هي كل سعة مسارح انقطاع الاستعراضى .

وأن عدد مسارح القطاع الخاص خمسة مسارح فقط تستوعب في مجموعها ٢٥٠٠ مقعد/ ليلة ، ونظراً للزيادة السكانية المتتابة ، فإن هذا العدد يعتبر ضئيلاً للغاية ولا يسمح لها بالاستمرار خاصة وأن نصف عدد هذه المسارح لا يعمل صيفاً ، كما يعمل النصف شتاءً ، ولهذا يتطلب الأمر التركيز على إنشاء دور عرض مسرحي جديدة ، وهذا يتطلب التوصية بما يلي :

- الاهتمام بوجود مسارح بالمؤسسات التعليمية كالجامعات والمعاهد والمدارس .

- تشجيع هيئات التعمير والاستثمار على إنشاء مسارح تلحق بالمباني الحديثة التى تقيمها عن طريق تخفيض الضرائب ومنح التسهيلات التموينية.

- إنشاء مسارح بالمجتمعات السكنية الجديدة وخاصة القريب منها من القاهرة.

- اهتمام الثقافة الجماهيرية بإنشاء مسارح صغيرة فى القرى والمدن، وأن تهتم بحركة نقل وتبادل فرق العاصمة، بحيث تجوب فى الأقاليم.

- الاهتمام بتقديم مسرحيات من المسرح القديم حتى يتسنى للجيل الحالى معرفة المسرح العربى القديم وتراثه وحتى يمكن الارتفاع بمستوى المسرح.

- توجيه الأبحاث الجامعية إلى دراسة الأدب المسرحى القديم وتاريخ المسرح والفن المسرحى فى جميع عصوره حتى تتصل حلقات دراسة المسرح.

- الاهتمام بإعادة تقديم المسرحيات المترجمة التى سبق للمسرح تقديمها.

- الاهتمام بالمسرح الشعبى وتخصيص فترة زمنية لتقديم أعمال كبار كتاب المسرح الشعبى من أمثال أحمد شوقى وعزيز أباظة وأحمد زكى أبو شادى.

إن التطور الاجتماعي الواضح والإحساس بزيادة الرخاء والجو الديمقراطي السائد يعتبر أفضل الأجواء التي ينمو فيها المسرح وهي فرصة لكي يثبت أنه أبو الفنون جميعاً، وعلى كافة الجهات المعنية أن تساعد على ذلك، فلا يصل عام ٢٠٠٠ إلا وتكون هناك حقاً نهضة مسرحية تسير النهضة المصرية وتواكب الزيادة السكانية.

إن الفرجة ليست لهواً ولعباً فقط، إنما هي الوسيلة المؤكدة للتعليم والتعلم، وإلى التأمل والتثقيف، لهذا يجب أن نؤكد ونحن ننهي هذا الفصل من الكتاب، على أن هناك علاقة إيجابية بين المتفرج من ناحية، والمسرح من ناحية أخرى، لهذا سوف نخصص الفصل التالي للدخول في عالم المتفرج الذكي وكيف يرى عملاً مسرحياً، ويستفيد من الفرجة عليه.

- ما هو الفن

يقول فرويد في كتابة (الطوطم والتابو)

«الفن هو المجال الوحيد الذي تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا. ففي الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، ويفضل الوهم الفنى، تولد هذه الرغبة الآثار الانفعالية نفسها، كان الأمر يتعلق بشيء من الواقع، لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد - الطوطم والتابو)

الفصل الثالث

سيكولوجية الفرجة

كيف تشاهد عملاً مسرحياً

دور المتفرج :-

منذ عدة سنوات دعيت لإلقاء عدة محاضرات نظمها قطاع الطلائع بالمجلس الأعلى للشباب والرياضة، وكانت المحاضرات حول موضوع صعب للغاية وهو كيف تشاهد عملاً مسرحياً، وجمهور المحاضرات من الفتيان والفتيات ويتراوح أعمارهم ما بين ١٢ سنة و ١٨ سنة، وهي مرحلة سنية ذات أبعاد نفسية واجتماعية وبيولوجية هامة، كنت قد ذكرتُها في كتابي حول خصائص كل مرحلة سنية والذي يعمل على أساسه المشرفون في مراكز الشباب على وجه الخصوص، ولإدراكي لأهمية ما يجب قوله، وإحساسي بمدى تأثير ذلك على (الطلائع) فقد، قمت أولاً بدراسة حول المستوى التعليمي الذي تراوح من نهاية المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الثانوية وقد اتضح أن النسبة الكبرى

(٧٥٪) من العينة التي أجريتها على طلائع القاهرة والذي كان يقام في مركز الشباب بعابدين، الأغلبية في التعليم الإعدادي، مستوى اللغة العربية يصل إلى درجة عالية من الفهم والكتابة (٦٥٪) و (١٠٪) أفتربوا من الموهبة الأدبية ويستخدمون تعبيرات أدبية في الكتابة والتعبير بها، و (٢٥٪) مستوى اللغة عندهم فقير للغاية، سواء في الكتابة والقراءة، ومن حيث نوعية الجنس، كان عدد الذكور ٦٥٪ وعدد الإناث ٣٥٪، ومن حيث الفئات الاجتماعية ومستوى الأسر كان ٦٥٪ من أسر فقيرة، عائلها من العمال والحرفيين البسطاء أوفقدوا الأب، و ١٠٪ من أسر مثيرة حافظت على توازنها الثقافي وبقية المجموعة من فئات أخرى غلب طابع الطبقة المتوسطة، وأجريت هذه الدراسة عام ١٩٨٤ تحت إشراف الأخصائي الاجتماعي عزت عبد الباري وقد كان هو المكلف بإدارة طلائع القاهرة، نحن إذن أمام مجموعة من الفتيان والفتيات من مختلف المستويات في كل شيء، في البداية كان السؤال المطروح هل ذهبت إلى عرض مسرحي، هل تفرجت على المسرح، وكانت إجابة غير مشجعة، ١٠٪ فقط هم الذين ذهبوا مرة أو مرتين للفرجة على المسرح الكبير، يقصدون المسارح العامة، أما الباقي فلا صلة لهم بالمسرح إلا عن طريق حفلات المدرسة أحياناً، وحفلات مراكز الشباب حيث شاهدوا بعض (المسرحيات) التي يقلد فيها هواة التمثيل، أدوار أبطال تلك المسرحيات، وكانت الإجابة عن نوع هذه المسرحيات (٧٥٪) هي مسرحيات مضحكة ومسلية، ١٠٪ فقط ذكروا اسم مؤلف المسرحية الأصلي، ٢٥٪ قالوا إنها مسرحيات واقعية أحداثها تحدث أمامهم في الحياة (٥٪) فقط ذكروا اسم المؤلف على التقريب.

السؤال الأكثر أهمية، حول شكل المسرح، وكانت إجابة مشجعة لأنهم جميعاً وصفوا المسرح الكلاسيكى ذو البعد الواحد، والرؤية المقابلة للجمهور.

وكانت هذه أول بادرة على إمكانية تواصل أفكار المحاضر وعقول ونفوس الطلاب، ودارت المناقشات الأولى حول سؤال واحد ومحدد ماذا استفدت من الفرجة على المسرح، وكانت الإجابات التالية رتبناها وفقاً للنسب المئوية.

١ - انبسطنا جداً، وضحكنا.

٢ - يجب ألا نعمل (الغلط) مثل الكذب والغش والنعيم والسرقه والقتل.

٣ - كانت مفاجأة لنا لأننا رأينا ما يحدث فعلاً في بيوتنا وشوارعنا وأيضاً في مدارسنا.

٤ - لم نصدق شيئاً مما قيل أمامنا، وكنا نتبادل (النكات) مع الممثلين. والحمد لله، أن النسبة الأغلب كانت أصحاب الراى الأول ثم الراى الثانى، والنتيجة أن (ظاهرة) أو (سمة) الانبساط صاحبت الفرجة المسرحية، وأيضاً التعليم أو (الدروس المستفادة) أما هؤلاء المشاغبون الذين استقهاؤا بما يقدم لهم، فإنهم فى كل مكان، وسبق أن قال مولير عن الجمهور (ذلك الشعبان ذو الألف رأس).

وبذات معهم رحلة الذهاب إلى (المسرح الكبير) نقصد المسارح العامة التى يحضرها الجمهور، وتعرض مسرحية معطن عنها يؤديها نجوم يعرفهم الطلاب كما يعرفها بقية الجمهور.. فماذا حدث؟.

ما هو عمل المتفرج :-

ياختصار شديد هو المنتج الفعلى والعمل للعرض المسرحى، ولولا وجود هذا المتفرج، ما أقيم العرض المسرحى، وهو أيضاً شارك مشاركة إيجابية فى العرض المسرحى، ليس كما فى مسرحيات برخت ومن بعده، إنما هو أيضاً مشارك مشاركة إيجابية فى كافة العروض المسرحية الكلاسيكية وهو ممثل يؤدي دور المتفرج، والممثل يتفرج عليه، إنها عملية سيكولوجية متشابكة، وعملية تجمع بين الرياضة الجديدة، والرياضة الذهنية، والرياضة للبصر، وساحات من الرؤية، ممكن أن تكون مباشرة أو ممكن أن تكون غير مباشرة.

وقد حاولت خلال عملى بالعملية المسرحية، مخرجاً هارياً، ومؤلفاً محترفاً ومتفرجاً مواظباً، على أن أدرس كيف نرى العمل المسرحى، كيف نشاهده وقد درست هذا على عينة من القادة للعمل الشبابى بالمجلس الأعلى للشباب، خلال ندوات قطاع القادة، إننا ندخل عالم المسرح ونحن نتصور أن الأفكار المعروضة هى أفكار فلسفية بعيدة عن الواقع، وأنها للتسلية وللمتعة، وقد ذكر أحد القادة من (الوعاظ) أن ما يقدم على المسرح ليس حراماً، لأن الممثل يقول لنا أنه (يمثل) وأنه ليس هو اللص أو العاشق أو القائد المغوار، إنه يقول أنا الآن لست أنا، بل هو، وهو هذا ليس أنا، وقد نقلت حرفياً كل ما قاله زميلنا أمام أحد المساجد من قادة الشباب، وهو كلام علمى يقوله بريخت، كما يقول أساتذة النقد المسرحى، الغربى، والعربى.

وكان لابد من دخول عالم عقول هؤلاء لكي نقدم صورة لما يحدث داخل عقل المتفرج خلال عملية الفرجة هذه وتأثيرها الواضح عليه .

وقد رأيتني أعود إلى كتاب (مدرسة المتفرج) (لأوبر سفيلود لكي ننظر بعض ما توصلنا إليه نتيجة البحث العلمي، أردت إيراد هذا، إثباتاً لما ذهبنا إليه .

دور المتفرج :-

أدوار المتفرج :-

في العرض المسرحي شخصية جوهرية لا تظهر على خشبة المسرح إنه المتفرج الذي يوجه إليه الخطاب المسرحي، وهو المتلقى في قضية الاتصالات وهو ملك الحفل. هل يتسنى لنا أن نقول إنه هناك مسرح إذا لم يكن هناك متفرج في هذا المسرح.

والمسرح ملجأ لرياضة التأمل ويكون التأمل المسرحي بحقيقة وعمق ذا طابع شعبي، ورياضة بيئية، رهبة اقتصادية وتأمل يسير في اتجاه واحد، متناهيًا في قوته مضغوطًا في وقت قصير يفرض نوعًا من الالتزام على من يمارسه أن يتمتع بالنظر العاد للصيد وذاكرة الحرفي، وذكاء السياسي فلا عودة إلى الخلف ولا سحق للصورة التي نلاحظها منذ الرحلة الأولى يجب ضبط الصورة وتقطيع النص السينمائي إلى مشاهد أما بالنسبة للمسرح فعلى المتفرج أن يعمل على تنسيق إحساسه وأن يتذكر بدون حاجة إلى أن يذكره أحد بتلك الصور، ينبغي عليه أن يحاول الفهم وأن يتذكر وكأن حياته وقف على ذلك. وعليه في نفس الوقت ألا يدسى أن يستشعر الراحة التي تعقب المتعة. ومن الطبيعي أن

هذا التعب أو هذه الراحة لن يلقاها المتفرج في (مسرح هذا المساء) أو في قفص المتخلفات من كتاب (آن أوبر سيفلد) المسرح والمتفرج في كتاب المدخل إلى اللغويات الاجتماعية (مارسليزي وباردان) يكون المتفرج مشتركاً في العرض في لحظتين حاسمتين في البداية والنهاية، نستطيع أن نقول إنه ليس نفس المتفرج في البداية والنهاية بالنسبة للمشروع والتلقي والمسافة فيما بين المتفرج أ- وقد توقع ذلك المرسلون وبين المتفرج ب- الذي يحضر العرض وفي البداية يكون المتفرج موجوداً أثناء العرض. إذ إن مختلف وسائل التعبير تأخذ في الاعتبار العالم المرجعي للمتفرج عالم تجربته وعالم ثقافته. ويكون المتفرج حاضراً في المشروع (الكتابة والعرض).

وبهذا يكون المتلقي موجوداً داخل النص، ومن أجله يعيد المخرج إخراج النص مرة ثانية، ويملاً الفجوة التي تفصل بين عالم الإستاذ للمتفرج القديم والمتفرج الجديد.

وكذلك يمكن أن نميز بين المتفرج أ- كما توقعه المؤلف والمتفرج ب- كما هو في مخيلة المخرج، فالمسافة بين الاثنين هي مقياس الفارق التاريخي والاجتماعي.

وهنا تمكن القضية التي طالما ستحدث حول إعادة العروض المسرحية لأن يضطر الممثل عند كل عرض إلى إجراء تسوية بالنسبة لجمهور جديد ويفترض العرض المسرحي اتفاقاً مسبقاً ونوعاً من العقد الموقع بين المهنيين والمتفرجين عقد لا يحدد فقط ما المقصود من العرض ولكن طريقة العرض وقانون الإدراك الحسي للمشاهد وهكذا

مثلاً فإن أفضل العروض الحديثة للكلاسيكيين تركز على وجود العلاقات (الجسدية) بين الشخصيات.

ويبنى المخرج عمله برعى وبلا وعى بالنسبة لما سبق تشييده من الناحية الثقافية والأيدلوجية، ويقوم جدل بين ما يقترضه المخرج بالنسبة للمتفرج وهو يساهم في ذلك أيضاً وبين ما يريد أن يقوله هو، ويمكن تلخيص العقد بين المخرج والمتفرج كما يلي :- «سأقول ما تستطيع أن تسمعه وتراه، وليس من الممكن ألا نجد أيضاً الصيغة العكسية :- «سوف أقول ما أنت غير مستعد لرؤيته أو سماعه».

وقد تم إجراء بحث حول (المتلقى) أو المتفرج عن ما توقعه قبل العرض وما حدث في العرض فعلاً، وقد وجد أن هناك فرقاً واضحاً بين التوقع والفعل المدرك الحس الذي قدم على خشبة المسرح. وإن كان في النهاية، يبدو الفعل معقولاً ولم يفاجأ المتفرج مفاجأة حادة.

إن دخول المشاهد غصباً على المتفرج شيء معلوم فيما عدا مسرح الفكاهة وهو لا يأخذ أحداً على غرة إنما يحترم العقد. ويثار جدل بين ما يفكر فيه المرء وما يعلمه المتفرج وما هو جديد، وما ينهض عليه هو أن يبذل مجهوداً لفهمه ويحدد ذلك الجدل، كما نرى المكانة القصوى للمتفرج في المشروع المسرحي، وهي نقطة يثبثها العديد من المتفرجين وقد تلقيت عدداً من الخطابات تعلق على أحداث بعض المسرحيات، وكلها غضب مما شاهدوه، ونحن لا نجد الوسيلة لقياس المردود السيكولوجي للعمل المسرحي لأننا نعتبر المتفرج هو المرسل إليه، فمنه وعن طريقه يتم العرض أولاً، في قضية الاتصال يعطى إجابة

نهائية، ويقول (مونان) أن الاتصال في المسرح لا يكون موجوداً لأن المتفرج لا يجيب على المتخصص بلغته، ولكن يجيبه بلغة أخرى وهي لغته الخاصة، وقانونه الخاص وهو يعطى أخيراً الإجابة الوحيدة التي تحتاجها القضية المسرحية (الإجابة الاقتصادية) ويصفق المتفرج وعلى هذا الأساس تكون إشارة المتفرج للآخرين بالإيجاب ويمثل المسرح وتزداد العروض وتمتلاً دار العرض على هذا الأساس يعتبر المتفرج منتجاً أيضاً، إذ به - وبه وحده - يتم المعنى، ذلك المعنى هو الذى يصنعه وذلك بمفرده أما الآخرون فيقدمون عروضاً للمعنى.

والسؤال هل يتعلم المتفرج من أجل المسرح أم من المسرح؟ واعتقد أن الإجابة تكون بالاثنتين معاً فى وقت واحد وليس لدينا الدية أن نعلم المتفرج! ولكن علينا القيام بهذا الواجب علينا أن نعلمه أن يتعلم من المسرح، ونريه طرق التعلم، ونصطدم به لكي يتعلم.

المتفرج فى العرض المسرحى :-

والمتفرج هو المتواجد أثناء العرض وهو المرسل إليه فى كل لحظة، وجميع تلك الإشارات التى لا تعمل إلا به ومن أجله فالضوء موجود ليرى من خلاله والموسيقى لكي يستمع إليها. ويقيم المتفرج مع الممثل فى كل لحظة حواراً واضحاً عندما يتوجه إلى المتفرج وداخلياً عندما يتوجه إلى من يخاطبه، وذلك ما يؤكد بريخت بالنسبة للمسافة وهو أن الممثل يجب أن يجعل ذلك واضحاً بالنسبة للمتفرج بألا يجعل المتفرج كأنه يشكل معه وحدة لا تنقسم ومثل كل مرسل إليه حتى وعلى امتداد العرض كله، يجيب للمتفرج ليس فقط عن طريق إشارات منتظمة بل

إشارات مثل تنهدات ضحكات، أشكال صمت وبعد سماع نغمة معينة. وهكذا يستمع الممثل إلى التحركات اللا إرادية لجمهوره والفضاء المسرحي يفترض الوجود المتلاحم لأجساد المتفرجين، وهذا الوجود القريب أو البعيد سواء كان متراصاً أو متفرقاً ليس ضعيف التأثير، ويعتبر المتفرج بالنسبة لقضية العرض المسرحي علامة ليس فقط بالنسبة للممثل ولكن بالنسبة لبقية المتفرجين، ونعلم أنه من الصعب بالنسبة للمتفرج أن يسبح وحده ضد التيار وأن يقبل أو يرفض عرضاً ضد جيرانه، ويكون المتفرج أيضاً معثلاً ولذلك نحن نحتاج للآخر كشاهد، لأنه لا يستحب أن يكون المرء وحده في المسرح، وجماعية الفرجة، صفة اجتماعية للبشر، وسمّة نفسية للعقل الجمعي، وهناك صلة وثيقة بين الاثنين^(١).

أين يجلس المتفرج؟

تتوقف مهمة المتفرج في العرض المسرحي على مكانه في المساحة المسرحية، من قريب أو من بعيد، في قاعة على النظام الإيطالي أو في مسرح دائري في مدرج أو داخل سيرك ولا يتوقف الأمر على أن المتفرج لا يرى شيئاً ولكنه لا يرى بنفس الطريقة، وفي القرن الماضي عدد ما سئل هوجو عن كيفية تجهيز المقاعد في مسرح متجدد رفض

(١) في الدراسة التي أجريت على مجموعة من لقادة العاملين في مجال الشباب لاحظنا أنه عدد اختيار العرض المسرحي للطلاب شاهده كان عرضاً موسيقياً، وتخرج جزء عدد من المقاعد ملأه لعدد أفراد المجموعة ونهنا إلى عرض آخر كان لا يحظى باهتمام الأغلبية ولكن بعد المشاهدة جمع ٨٥٪ من المجموعة عن رضائهم للنام. أجريت الدراسة عام (١٩٩٦) شهر مارس.

تقسم المساحة على شكل مرباط، حتى لا تنقسم الوحدة، ويتحول
البصر خلال جمهور شعبي: ورأينا بالنسبة للمساحة المسرحية إلى أي
مدى تكون نسبة المتفرج إلى المساحة سوف نرى وظيفة النظرة في
مختلف الأشكال المسرحية، كما تحدثنا عنها في الفصل الأول، ولكننا
الآن نحاول الفصل لتحديد الرؤية عبر المكان:

الرؤية المباشرة: =

يحاول العرض المسرحي الحديث أن يحطم العلاقة في الرؤية
التقليدية: ويضطر المتفرج إلى بذل مجهود حتى يهرب من العقبات
التي أمامه لكي يرى مختلف أجزاء العرض ويحد نفسه مضطراً إلى
النشاط الجسماني، بالتالي يصبح مشاركاً في العرض لا مستهلك فقط،
ولذلك فإنه يكون واعياً بدوره داخل العرض وأن وجوده له دور إيجابي،
ويخلط (بيتر بورك) بين المتفرجين والممثلين في المسرح ويضطر
المتفرج إلى ممارسة بعض شعائر الأعياد، وإلى تعزيز المساحة على
الطريقة الإيطالية ونوع العرض الذي يقدمه، ونرى كيف أنه في
المسرح التقليدي يكون مفروضاً على المتفرج المجهود المتفق عليه.

قضية الاتصال المسرحي (الايصال والاتصال)

من يتحدث على خشبة المسرح؟ كائن إنساني له شخصية مزدوجة.
شخصيته الذاتية كممثل؛ والشخصية الأخرى التي يتعمقها، ويكون
إهتمام الممثل - في مهنته كممثل (الشخصية الثانية) متجهاً نحو
المتفرج، ويشترك معه في مشاهدة الممثلين الآخرين وبقوة المتفرجين
بالشخصية الأولى.

ويمكن وفقاً لمدرسة التحليل النفسي أن نعتبر أن المتفرج (هو) (أنا) في نفس الوقت فهو المحور الأساسي للفن وفي نفس الوقت المرسل للمتل، والممثل كذلك (هو) و (أنا)، هو المتفرج وأنا أيضاً للمتفرج، وحتى تجعل هذا الأمر أكثر بساطة نقول:- إن هناك علاقة تبادلية نفسية بين المتفرج من حيث مكانه كمفرج وبالتالي يمكن أن يسقط ذهنه على الشخصية التي يؤديها الممثل، وفي نفس الوقت فإن الممثل ليس مجرد تلك الشخصية (هالفت مثلاً) إنما هو شخص له اسم وكيان مستقل اسمه مثلاً (عبدالله غيث) أو (محمد صبحي)، وهذا الشخص يتفرج على المتفرج وعلى بقية الزملاء بل يمكنه أن يتفحص شخصية ذلك المتفرج.

هو شخصية ممثل

تفترض العلاقة المسرحية وجود جمهور من المتفرجين، حيث يتمتع المتفرج بحدة الذهن خلال العرض. حيث إنه يسقط كل منهم على خشبة المسرح. وإنا قبلنا هذا.

يقول (ماتوني) في مفاتيح الخيال ما معناه .

لا يعدو أن يكون الفن بالنسبة للمسرح هو الحدث المسرحي، وأن الخيال المسرحي أو ما اتفق على تسميته هكذا له وجه آخر، وإلا لما استطاع المسرح أن يؤدي عمله بالنسبة للمتفرج، إنه الفن أو بمعبارة أخرى فإن تجرد الواقع الحالي على المسرح من قيمته الحقيقية ليصبح سلبياً، ليس معناه أنه هذا مع أنه غائب، وتصبح العلاقة سلبية. إنه يوليوس قيصر مع أنه ليس يوليوس قيصر إنه جليس لويس الرابع عشر

أو خباز القرية. أو صالون من القرن السادس عشر. ولكنه ليس أى شيء من ذلك، إن التحليلات الرائعة لمانونى تشير بطريقة قاطعة إلى الخيال المسرحى بالنسبة للمتفرج وتحمل فى طياتها معنى النفس.

تتخلص المسألة الرئيسية للنفس المسرحى، ونفى المسرح الحقيقى بقدر ما هو حقيقى، فى قدرة المرء على التمييز. وأيا كانت صورة ذلك التمييز الذى يحمله المتفرج للعرض وأى نظام للحقيقة يوليهها له، وفى النص الشهير حول النفس يركز فرويد على دور الرأى (إن مهمة التمييز لها فى الواقع قرارات يجب إتخاذها) ويمكنها أن تقول أو تنقض كما يقول ليوتارد (١٩٧١) قولاً يجب عليها أن توافق أو تعترض على الوجود فى الحقيقة.

يرفض المتأمل مطابقة الرسم بالقلب وكذلك يرفض المتفرج نظام الحقيقة لما يدرك أنه الحقيقة وللاذهب بعيداً فكلما كان التقليد كاملاً (واقعيًا) تناقص الغموض بالنسبة للحقيقة. إنها لذه التقليد، تلك المواجهة مع الواقع، تلك الصناعة لواقع أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها. ولطبيعة هى من صنع الإنسان وبطريقة أخرى نستطيع أن نقول :- ينبغي أن يكون المرء دون خط التمييز وألا يكون (إنساناً) بالمعنى الإنسانى للكلمة (قد تظن أن ذلك حقيقة) ومن هنا نرى ما هو ذلك القانون الغريب ألا وهو لذة التفوق الوهمى. إنه شيء رائع أن يبدو كل شيء كأنه حقيقة وينبغى على أن أعرف، كمشاهد حذر، أن ذلك ليس بالحقيقة.

المسرح منفصل عن بقية الحقائق :-

يعتبر المسرح حقيقة ملموسة، منفصل عن بقية الحقائق ومن هذا المنطلق فهو لا يخضع للنظام حلم اليقظة الذى يتحكم فيه الفرد إلى حد ما ولكن للحلم الحقيقى الذى لا يتحكم فيه الدائم، ولذلك لا ينبغي أن نخلط بين النفى والإنكار فالمفهوم الذى يوضح المنظور المسرحى هو مفهوم النفى، ليس فقط لأن التمييز الذى يمد النفى لا يمكن أن ينفصل عن الصياغة اللغوية (وليس ذلك حقيقة) ولكن فى كلتا الحالتين لا يكون الشيء نفسه هو المطلوب نفيه. إن ما يؤكد عليه النفى هو الآتى (إن ما أراه هو الواقع، ولكن ليس حقيقياً إنه يفرض نفسه على، ولكنه لا يوصلنى إلى الحقيقة وإلى الطريق الذى يسير العالم نحوه والذى أستطيع أن أسلك فيه طريقى. لقد رأيت (كليوباترا) ليست سيئة إلى هذه الدرجة، ولكن لا يمكننى أن أبدى إعجابى بها وعلى أية حال فإنها الفدانة (س) ولو قدر لى أن أبدى إعجابى بأحد فلن يكون لكليوباترا، أما عن وظيفة الإنكار فهي مختلفة كل الاختلاف إذ تتخلص فى الآتى :- (أنا لم أر ما رأيت فقد رأيت شيئاً ما ولكن ربما اختلط على الأمر. وأنا لا أريد أن أكون قد رأيت شيئاً).

ويرتبط النفى بالانفصال الجذرى بين الكون وما نراه من خلاله على المسرح والكون كما نعيشه خارج المسرح. ونستطيع أن نبدى جميع الاعتراضات التى نأخذها من الأمثلة الواقعية للوهم المسرحى، فالكاروبى يطابق الخائن فى الميودراما والمتفرجين الذين جاءوا ليسيفوا معاملة الممثل الذى يؤدي دور جوداس وتكون إجابة هامونى على تلك

الاعتراضات سليمة، إذ يكون الضحية دائماً هو المتفرج الآخر، الآخر الذي يكون مجتوناً متوحشاً، الآخر الذي كان (يعتقد في الأقنعة) سابقاً.

ربما نستطيع أن نقول أنه في كل الأحوال حيث يكون الضياع المسرحي منتجاً لتلك الأعمال الجذرية بذلك، يكون النفي مدفوعاً إلى آخر حدوده المادية، وإذا حاولنا أن نصرب أو نقتل (جوداس) (الممثل الذي يلعب دور جوداس) إذن يكون هناك بعض الخطر الذي يستحسن إبعاده وإخراجه من مجال الحقيقة ولا ينبغي أن نظن لحظة واحدة أن الممثل هو جوداس، ويكون العنف محاولة وعداء لإلغاء الفرق والضرورة لوجود الحائل، ولكي نحول إلى المجال المسرحي كل ما في الحياة يوشك أن يذكرنا به ربما يكون هناك تطور يذكرنا بالضرورة بتضايي الساحرات وليس ممكناً إثبات أن الجيران يعتقدون في الحقيقة أو في مدى جدوى ادعائهم بالنسبة للمسرح، وينبغي أن نصور من مجال الحقيقة أي أثر لمساحة أخرى، ويعتبر المسرح مساحة أخرى،

المحاكاة :

لا ينبغي لنا أن نخطئ أن النفي فعل بسيط يتعلق بمجموعة العلامات التي نتم في إطار الفضاء المسرحي، ولا يعد تطور النفي معقداً ولكن متعارضاً فهو مؤكد بالتعارض والتضاد بالنسبة لنفس العلامة المسرحية، (أ) سواء تعلق الأمر بالإحساس بشيء حقيقي، (ب) وأن هذا الشيء غير راجع في الحياة اليومية، وفي نصيب الواقع، فالكرسي على المسرح هو كرسي حقيقي، ولكنه ليس كرسيًا من (العالم) ولا يمكننا أن نجلس عليه، ولذا أكد أن الجماد على المسرح يخضع للنفي ولا

يخضع له في آن واحد. ويبدو أنه من الواضح أن ما يرفض هو الطابع الأيقوني للعلامة المسرحية. ولا تنفي كلية الوجود الحقيقي للممثل كما لا تنفي عمله كممثل أو عمل الراقص أو البهلوان. والممثل هو شخص يؤدي دوراً فنياً حقيقياً، يستقبله الجمهور في الوقت الذي يقدم فيه نشاطاً خيالياً، وينفي ذلك الخيال أن الممثل رجل.

(أ) يتفرغ لأداء دوره على خشبة المسرح.

(ب) ويحتسب الشورية (حقيقة أو خيالاً).

إن عملية احتساء الشورية هي ذات الوقت لعبة وعرض نشاط حقيقي ويكون المتفرج منقسماً دائماً بين إدراك النشاط الفعلي (ورأيه فيه) من جهة ومن جهة أخرى إدراك أيقونة شيء ما يقع في مكان بعيد ويتغلغل الانفساخ في نفسية المتفرج بين ما يقبله كحقيقة وبين شيء آخر حقيقي ولكنه لا يقبله، بينما يكون (ذلك الشيء) هو نفس الإشارة المسرحية إن عملية أن نعرض على المسرح مالا يمكن عرضه، وأن نحطم كل واقعية العرض وأن نقلل إلى أقصى درجة الأداء الأيقوني، معنى ذلك أننا نصتبق في نطاق الفنى، وربما يكون في ذلك تحديد الأثر النفسى على خشبة المسرح، وأن نختصر دور المتفرج إلى تأمل الجاح، إن أصالة تطور الإحتساس على المسرح تكتمل في حركة ذهاب وإياب فورية.

(أ) بين معرفة الصورة ونفيها.

(ب) في التمييز بين الخيال والنجاة وأن إلغاء أو تحديد التقنيين هو تحديد إنتاجية الممثل المسرحى :

ولم يخطئ بريخت عندما جرد الشك الذي أوحى له بالإيماء عند أرسطو طاليس فهو لا يخشى القيام بنشاطات تقدم على المسرح أيقونة النشاطات للحقيقة بشقيها الاجتماعي والتاريخي إن استبعاد ما يمثل على المسرح سيكون له نهاية عكسية وتوفى كل إمكانية للمسافة ويتيح الإنكار وجود الفاصل بين ما يراه المرء وبين ما يفكر فيه ألا وهو ثغرة الخيال.

ويمكننا هنا الرجوع إلى ما كتبه (أوبر سفيلد) في مدرسة المتفرج، ونقل عنها هذا النص ولنا عليه تعقيب لأنه يبدو هاماً ويعتمد على دراسة جادة، لأننا في سبيل إرشاد المتفرج إلى الفرجة السليمة، تقول المؤلفه: - الخيال الواقع إن تلك حركة الذهاب والإياب بين الخيال والواقع بين مالا يخضع للإنكار وما يخضع له، يقابلها حركة ذهاب وإياب أخرى. حركة تبدأ من المسرح كتمويذة للمسرح وكنمرين والعكس بالعكس لقد شرحنا من قبل أهمية تلك المهمة المزدوجة بالنسبة للمتفرج ويتيح النفي المسرحي التعبير المسرحي عن الفرائز الخطيرة. والرغبات المحرمة، الاغتيال بين أفراد العائلة الواحدة، وارتكاب المحارم، وتقلت الفرائز، كل ما يمكن تلخيصه تحت اسم أوديب.

ومع ذلك نستطيع أن نقول إن النفي المسرحي يتيح للمريض المسرحي توظيف التصورات التخيلية الخادعة، مادام تميز الحقيقة أصبح مرفوضاً فالأنا للمتفرج أستطيع الحديث مع رقى نفس اللحظة مع الممثل الشخصية وترديد أقوال إذ.

(١) لست أنا الذى أتحدث (ولكن هناك من يتكلم، شخص موجود).

(٢) إن الممثل لا يتحدث بأقواله ولكن هناك شخص غائب.

وعلى العكس، يكون المسرح بالنسبة للمتفرج واقعاً لا يمكن أن يراوده فيه شك واقع منعزل كما رأينا بالنسبة للزمان والمكان فهناك فناء مسرحى وزمن للعيد وتقوم بعض التجارب فى ذلك الجزء المنعزل من الحقيقة ويبدو المسرح كأنه نظام منعزل وحقل تجارب تلقائى إن ما يمكن تشييده على المسرح هو نموذج بسيط للنشاطات الإنسانية ولا داعى للقول بأنه إذا كانت الرقبة تتوافق مع آرتو فإن النموذج البسيط يتفق مع الجدل عدد بريخت (تنفذ التصميمات كدراسة حركة الكواكب. ونستطيع محاكاة الأحداث فى الحياة الاجتماعية بالطريقة التى نتيج للمرء إذا ما توقف عدد العرض التشكىلى أن يقر بعض المعارف التى تستعمل وتفيد) فالعروض المسرحية تخضع للنظام الصور طبق الأصل الممكنة.

تبدو تلك الأوضاع متناقضة إنها وظيفة المسرح الذى يضاء، والتقاء الخيال بالحقيقة وإذا قدر للمسرح أن يكون نموذجاً بسيطاً فذلك لأن كل خيال يخضع للنفى وإذا كان المسرح رقبة، فذلك لأنه يحاكي بصورة فعالة بعض المظاهر العنيفة فى العالم الواقعى.

وهذا القول إن ظهر وكأنه يخص المتخصص إلا أنه يعطى المتفرج فسحة (الإعلام) على أساس أن المتفرج هو الذى يدرك أن المسرح له طابع منتظم فهو يتبع علامات العرض المسرحى طبقاً للقواعد المسرحية.

منذ البداية يتلقى المتفرج شيئاً وكأنه (ذو معنى) مسبق وطعم للمعنى، فتروى له قصة، ويرى أشخاصاً يتعرف عليهم مثل (الملك) أو (المحارب) أو (العامل) ويرى أماكن يطابق بينها وبين (القصر) أو (المصنع) أو (المسرح) فالمعنى المباشر للخيال، والمشار إليه بيدور له وكأنه مجهود (كقاعدة عامة) فهو يستطيع قراءة الصورة والأسطورة، على الأقل طبقاً للأشكال التقليدية للمسرح وبطريقة أخرى تكون علامات الخيال شفاقة بالنسبة له. ويمكننا أن نقول وبشكل معكوس أن المعنى يسبق نظرية الرموز والعلامات. وقبل أن يكون العرض نظام علامات نرى أنه يتابع في المعنى وذلك بالنسبة للمتفرج، ويمكن أن يظل عدد هذا المستوى، مثل أى شخص يقرأ الإلياذة وهو يظن أنها تروى عن غضب أخيل وفي أحسن الأحوال فإن بناء المعنى الذى يفرض نفسه عليه منذ الرحلة الأولى مهم للغاية ومع ذلك فإذا كان هو الرأى المشار إليه، فلا شيء يؤكد لنا أنه لم يلحظ مفهوم الأسطورة، ويكون عمل المتفرج تعميق ذلك الإحساس اللا شعورى.

النص والسيكولوجية :-

التقليد المدرسى يريد أن يكون المسرح أولاً هو الدراما، إحدى الروائع التى تستحق الدوام وبها سيكولوجية العواطف، ويكون منحوتاً على الرخام، وخلق كائنات أدبية تزخر بالحياة عن الأحياء أنفسهم. وإذا وجهنا سؤالاً لمراقب فى سن الدراسة عن العرض الذى رآه. وإذا تجرأنا وسألناه عما اهتم به من خلال العرض سيكون عليه أن يجيب (إجابة مهذبة قد ينتظرها المحاور) إنها (حقيقة الطبايع) سوف نفهم أن

المتفرج أسعده إنفراج أزمة المصبيين، وانتهاء مشكلة معارضة الحب للجميع، وسوف يفكر كيف كان الحوار سلساً وجميلاً ومعبراً، إنها الدراما الحقيقية التي تعطي انطباعة حقيقية وتؤثر تأثيراً واقعياً يقتنع به المشاهد.

يستطيع المتفرج إذن أن يسمع الحوار كنص بالمعنى الشامل للكلمة، فالاستماع إلى الأحاسيس الشعرية المتداعية والاستماع إلى محتوى الحوار دون إرجاعه لضمير سببي. ويبدل العرض المسرحي المعاصر جهوداً قيمة لمساعدة المتفرج في فك الارتباط باستبدال الأدوار.

وتفتت الشخصية إلى عدة وجوه، أن يرفض الممثل الطلاء النفسي للخيال فلا يبدو الحوار عندئذ كمنبع تحقيق نفسى ويرفض المتفرج ما هو مفترض مسبقاً ويعتبر ذلك فك ارتباط حوار لموقف مؤكد أو بعبارة أخرى إقامة الصلة الجدلية بين الحوار والوضع كما تعرفها العلامات المرئية الشفوية للعرض المسرحي، ويتضافر الخيال الخلاق للمتفرج مع ما يقترحه المخرج في خلق علاقات جديدة وأوضاع جديدة، وكما يريد بريخت (تأليف أشكال أخرى للتصرف) ويصبح المتفرج راوياً مساعداً للأطر (فتحطيم قانون العرض المسرحي)، أو بعبارة أخرى مراجعة جميع العلامات التي لا يمكن قراءتها طبقاً للقوانين العادية، القانون المسرحي والنفسى والثقافى.

نظرية الرموز والعلامات ١.

إنه الموقف العام الذى يتخذه المتفرج أمام المنظر المتغير وبالتأكيد فإن هذا الموقف يتغير بصعوبة إذا لم يكن الممثل قد انتهى من عمله

وإذا لم يكن قد أتم العرض مثل مجموعة الرموز والعلامات التي يمكن قراءتها ولا يستطيع المرء أن يولى اهتماماً لأشياء العرض مثل أن تكون الأريكة مخملية في جنوا والتليفون الأبيض في المسرح هذا المساء ولتقبل هذا الالتزام بالمعايير، وبعد كل شيء يهدف الكاتب إلى أن يعدنا لنظرية الرموز والعلامات بالنسبة للعرض وأن نراها ليس فقط كمجموعة إشارات ولكن كتقاطع وظائف رمزية. ونجد هذا الصعوبة التي صادفناها طوال هذا الصفحات، وخاصة التي تتعلق بعمل الممثل، الصعوبة حتى لا نقول استحالة أن نعزل الإشارات ويمكننا أن نقول (لتلميذنا) أن نعزل ونتبع تلك الإشارة، أن ننظر حركة الكرسي في الرفيزور، بأن نلاحظ طوال العرض المسرحي إيماء ذلك الممثل، وأن نتابع مختلف التطورات، ولكن هذا العمل الأساسي لكل بحث عن الرموز في العرض، يكون غير مجد بالنسبة للمتفرج الذي لا يملك هذا الطموح.

وتتركز الصعوبة القصوى لعلم الرموز والعلامات، في أنه - كما رأينا - لا يوجد مفتاح للأحلام والرموز، فالرموز لا نخبرنا بمفردها عن شيء معين فماذا يعنى الرداء الأبيض؟ هل هو زى وعلامة للقاء، وصلة بالدين، ويعنى علامة حداد بالنسبة للاسيويين. ويعنى الصيف أو الشاطئ بالنسبة لنا ونعلم أن ماله معنى هو تركيبة العلامات.

وللتغنى فوراً بالقصيدة التراجعية فهي ضرورية - ولها رونق - بالنسبة للمتفرج فهو يمر من حالة تراخي على امتداد السرد إلى سياسة المطالبة الرأسية للإشارات في العرض المسرحي ومن الضروري

ألا يعطى المتفرج معنى لما يروى، ولكن عليه أن يلحظ ما يتم عرضه على خشبة المسرح، وعليه ألا يتدفع في دوائر الغياب (في روما منذ ألفى عام) (في ألمانيا منذ عشر سنوات) (في بياجال منذ ثلاثة أيام) وعلى المتفرج أن يكون منتبهاً للعرض الحالى وهو الواقع الفنى ومن أجل هذا فهو يركز انتباهه لى يستخرج أكبر قدر من العناصر الممكنة، فينبغى إعادة بناء العرض كعالم ممكن ومن أجل ذلك تكوين ثلاث أنظمة من العلامات.

(١) الفضاء ليس فقط فى تناسقه أو المكان الذى يصوره، ولكن فى شكل العلاقات التى يفترضها بين الأبطال فى الرواية وكذلك بين خشبة المسرح والجمهور.

(٢) الأشياء بمفهومها كمرجع فى العالم، ولكن أيضا كعناصر لعب بالنسبة للممثل وإذا اعتبرناها فى ماديتها وفى وظيفتها البلاغية مثل الاستعارة والكناية والرموز.

(٣) الممثل واعتباره منتجاً للحوار الشفهي، ولكن أيضاً فى علاقاته بمن يتلقى عنه، سواء بطل الرواية والجمهور، وتعتبر ملاحظة الممثل مهمة صعبة للغاية ولكنها مثيرة أيضاً، فيؤلف شخصية، وذلك هو المجال الذى يتوق المتفرج إلى رؤيته أولاً ولكنه أيضاً يتحدث عن حوار منفصل عنه ويمكننا سماعه كحقيقة مستقلة، كحوار بلا موضوع، وأخيراً فهو كائن حى له جسد وخواص جسدية وصوتية مميزة.

الذاكرة :-

إن أهم أنواع التربية بالنسبة للمخرج هي الذاكرة وتعمل كل إشارات العرض المسرحي على الذاكرة، حيث أن المسرح هو فن الحركة. ويستند كلية على تغيير الحركات ويعنى الإحساس بالمشهد إتمام العمل المزدوج لترسيخ العلامات في الذاكرة والانتباه إلى تغييرها وللتصرب مثلاً بما اتفقنا على تسميته الديكور، بمعنى العناصر الثابتة للفضاء المسرحي، فيلاحظه المرء للمرة الأولى في بداية العرض ثم لا يلبث ألا يراه أحد إلا إذا ذكرنا به أحد أحداث العرض المسرحي مثل: تغيير الإضاءة، حركة الممثل فتح أو إغلاق باب أو نافذة، ويلاحظ المرء في تلك اللحظة وجود الديكور وتكون نتيجة عمل الذاكرة هو انبعاث الأحاسيس الواحدة تلو الأخرى مع اختلاف بسيط بينها، ولكن بطريقة مختلفة تماماً إذ أن الإحساس الثاني يعطى على الأول، ويعطى للديكور رونقاً ومعنى جديدين. إن استخدام نفس العناصر في نص كامل مختلف (لغة وإضاءة وشخصيات وقت الحدث) كل ذلك يؤدي إلى تراكم الصور بعضها فوق بعضها الآخر.

وعلى العكس من ذلك فإن تغيير (الزى والمظهر بالنسبة للممثل والإضاءة) ينتج منه نوع آخر من الاستيفاء والتركيز المجازي، وينبغي أن نعطي لذلك الوجه معنى أن يكون المتفرج قد وعى ذلك التغيير وتذكر حالة السابقة.

وفي حالات الفن المسرحي الحديث يعمل المخرج من خلال عدم الاستمرارية الزمنية إنها ذاكرة المتفرج الذي يعطى المعنى لما هو غير متصل، وإلى التعلق ببعض العناصر الدائرة من النجاح.

وينركز عمل الذاكرة في كل ما ينصف بالزوال وبأنه شيء وقتي فيما يتعلق بالعرض المسرحي وفيما يضمن له البقاء، وفيما هذا الفلاشات المنقطعة للذكرى (الصور - الحركة) والسرور المبهم للذكر، تعتبر ذاكرة المتفرج تمريناً بطيح الصلة بالنسبة لبقية العروض وبناء الثقافة العامة.

تركيب المكونات :-

يعتبر العرض المسرحي مجموعة غربية بفناها في الرموز وقد تختلف طريقة التعبير والمدة الزمنية، ويتلخص عمل المتفرج في أن يصنع بعناصر مختلفة منتجات متزامنة سواء كانت لوحات تحتضنها العين في حركة واحدة، أو علامات منفردة ينبغي على إدراك المتفرج أن ينسج فيما بينها نوعاً من الصلة ومن المستحيل أن يستطيع المتفرج أن يرى ويسمع كل شيء في آن واحد، ويشاهد جميع الممثلين، ويفهم جميع الرموز فهو يشيد مجموعات للإخراج يعد لها وإذا كان هناك اليوم إتجاه حالي للإخراج فهو يتجه إلى التحرر التدريجي من هذا الشكل المبدع عند المتفرج سواء عرضت عليه حركات منقطعة عليه أن يبذل مجهوداً لتجميعها وأن يقترح لها معنى، أم كان ثراء الحركات الضئيلة التي يقوم بها الممثلون ودقتها يجعل من الصعوبة أن يتابعها كلها عند جميع الممثلين أو كان المتفرج غارقاً تحت شلال العلامات والصور، وفي كل تلك الحالات يقوم المتفرج ببناء أساليبه في حدود قدراته للملاحظة، واتساع ثقافته (المسرحية والتشكيلية) حتى في الحالة التي يكون فيها توازن الخلق المسرحي حين يكون المتفرج غير معرض

للضياح كما هو الحال بالنسبة لسترهائر، ويثري العمل الثقافي التركيبي للصور حتى يضطر المتفرج إلى بذل المجهود وتركيز جميع مراجعته الثقافية (ومن بينها الصور) ويعمل الإخراج الحديث حالياً فيما هو غير متصل (رأينا ذلك من قبل) فصل القضاء وبعثرة الأشياء بطريقة شاذة، تنافر الإشارات التي يقوم بها الممثل - ويستعوض المتفرج عن ذلك التقطع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة في المعنى، ولكنها لا تشكل حواراً منظماً ولكن كوكبات ذات معنى، ولا يستطيع المتفرج في كثير من الحالات أن يشكل عن طريق المونتاج تلك المجموعات ذات المعنى ولكنه يكتفى باللصق، وفي هذه الحالة وبالنسبة للمتفرج، سيكون التنافر له معنى المسرح.

البطل في المسرح

النمط الاجتماعي للبطل المسرحي :-

عندما يسود في زمن معين وراء تلك السيادة أسباب غاية في الأهمية، بعضها ظاهر والبعض الآخر يحتاج إلى دراسة متأنية حذره حتى لا تختلط عليها الأشياء، ومن خلال دراسة هذه الأسباب نستطيع التوصل إلى حقيقة النمط الاجتماعي وبالتالي إمكانية تطويره لصالح المجتمع، فالفن رغم كل التفسيرات التي قدمها النقاد على مختلف العصور وفي مختلف الأزمنة سيظل (ابن الإنسان) هو صانعه وهو متلقيه، ولن ينفصل الفن عن الإنسان طالما وجد الإنسان، لهذا فإن النظرة الاجتماعية للفن باعتباره (الوسيلة الاجتماعية لتحقيق الذات الإنساني) هي النظرة الأكثر صدقاً، أما الدعاوى الأخرى فسوف تظل مجرد استهلاك كلامي يتجدد بتجدد الألسنة المرددة له مكتسباً في الظاهر شكل النظريات العلمية وبالتالي فإن الأنماط الاجتماعية يخلقها الفن أو يشارك مع بقية المؤثرات الاجتماعية للظواهر الاجتماعية

للمجتمع ما، فاللصط الاجتماعي يخلقه في الأغنية الكلمة والمردى لهذه
 الكلمة، وليس نجاح (أحمد عدويه) جاء من فراغ، وليست كلمات
 أغانيه جاءت - كما يدعى الكثرة التي قادت الحركة الثقافية طويلاً
 بدون مقررات لهذه القيادة - مجرد كلمات طرطائية ليس لها معنى، بل
 هي وفقاً للتحليل الاجتماعي تعبر تعبيراً كاملاً عن هؤلاء الذين لم
 يساهموا في المشاركة الهادة والإيجابية في كل ما جرى للمجتمع
 المصري طوال الفترة الماضية، مع اعتقادهم بأنهم يفهمون ويتحركون
 ويكسبون ويعملون ويشقون الصفر، بل ويطحنون الزلط ويدهنون
 السماء بالبريه والدوكو، بل ويستطيعون عمل معجزات رعاة البقر
 وأبطال الكراتيه وكل حيل أبطال السينما الواردة من بلاد بره، لهذا فهم
 يطلون رفضهم للصورة السلبية التي يقدمها الصغى العالم الشاكي من
 غياب وهجر المحبوبة، ويرفضون للاستسلام، بل يرفضون منطق
 (الرومانسية) في الحب، وبالتالي بطل هذا الحب الذي يقف في الهواء
 البارد أسبوعاً من أجل نظرة رضاء من الحبيب الجالس في دفاء
 منزله، وإذا كانوا يرفضون هذا التصور للحب، فإنهم يقدمون بدلاً منه
 تصوراً جديداً للحب الجريء الصريح الذي يعرض كل كيانه لا قلبه
 فقط من أجل المحبوب، ولكن الويل لهذا المحبوب من السخرية بهم،
 فهم سوف يقفون منه موقفاً سريعاً وحاداً.. فلن يلتفتوا إليه على
 الإطلاق، هذه الرؤية الجديدة في الحب والصداقة والثقة في الذات.
 والتباهي بالفهم والعلم والقدرة والقوة، كانت ضرورية لهؤلاء الذين لم
 يشاركوا في قرارات كانت الصفوة تقررهما، فإذا بها بوالا وحروباً
 وانكساراً وانهازماً يعود عليهم بكل أنواع الضغط، فإذا بهم يشعرون

بالهزيمة والانكسار دون معركة حقيقية خاضوها، بالإضافة إلى شيئين في غاية الأهمية: أولهما التلاعب اللفظي في اللغة العربية وهي لغة الحضارة والثقافة والمدرسة والحكومة، كما أنها لغة السياسة بحيث أمكن للكلمة الواحدة أكثر من معنى، بحيث أحدث هذا انهياراً في مفردات اللغة ودخلها الكثير من (مترجمات بيروت) التي - كثيراً - لا تعنى المعنى الدقيق للكلمة، ثانياً: إحساس بالتعالى من بقية أبناء الدول العربية الذين أثروا في الفن المصري - عموماً - تأثيراً عكسياً رهيباً، بحيث إنه يمكن القول بأنه راد الحركة المسرحية والفنية في مصر.

ومن خلال هذا كله جاء (النمط الاجتماعي) الذي رفع أحمد عدوية وجعله ظاهرة علينا بدراستها قبل رفضها، وعليها بتحليل كلمات أغانيها قبل السفرية منها ونقدنا انتشارها انتشاراً مذهباً.

ومن هذا المنطلق أيضاً، نتصور لماذا نجح النمط الاجتماعي الذي قدمته مسرحية مدرسة المشاغبين، كما نجح النمط الاجتماعي الذي قدمته مسرحية عاشق المظاهر أو على بيه مظهر، مع نجاح محدود لأنماط أقل حدة في مسرحيات مثل المتزوجون ومبرك، وفشل في مسرحيات قدمت أنماطاً اجتماعية لأبطال يتصرفون عكس هذا المنطلق.

وبالتالي فإن النمط الاجتماعي للبطل المسرحي في الدراما المصرية، تعرض كما تعرضت الأغنية لظاهرة أحمد عدوية، وهي ظاهرة رفض النمط القديم المتوازن مع نفسه ومع مسار بقية المظاهر الاجتماعية التقليدية والقفز إلى حيز مجهول، ليس رافضاً في عقل، إنما

يرفض في سخرية، ولقد ظلت شخصية كشكش به التي قدمها مسرح الريحاني، نمطاً اجتماعياً ساد فترة طويلة في المسرح المصري، ثم لحقه وسايه بعض الوقت، ثم انطلق سائدا لوحده، شخصية الغلبان الأمين المخلص سيء الحظ التي قدمها الريحاني - أيضا - أو الشخصية الريحانية التي تتلمذ عليه كل نجوم الكوميديا (الكبار) مثل كل من عبدالمنعم مدبولي وفؤاد المهندس وأمين الهندي ومحمد عوض، هم النجوم الذين حملوا أعباء الدهشة المسرحية في الستينات، وبالتالي فإن النمط الاجتماعي للبطل الدرامي الذي كان يسود فترة الأربعينات هو نفسه النمط الاجتماعي الذي ساد في الحركة المسرحية، وعندما فشل هذا النمط الاجتماعي للبطل في مسايرة الحركة الاجتماعية التي تطورت مع تطور المجتمع المصري توقف كل هؤلاء النجوم وتبعثروا وهذا في اعتقادي سرفشل الأنماط الاجتماعية التي حاول تقديمها عبدالمنعم مدبولي في مسرحياته الجديدة التي قدمها في مسرحه فإن الفشل يلاحق ذلك الذي لا يستمع إلى الأصوات الجديدة، فمن الصعب الآن تقبل النمط الاجتماعي للبطل الذي قدمه بنجاح نجيب الريحاني في الأربعينات، بل وإن كان قد نجح في الستينات، فليس هذا دليل على نجاح هذا النمط بمفرده، لأن التغير الشامل في الصناعة المسرحية، حيث دخلت الدولة بكل إمكانياتها بجانب المسرح هي التي دفعت الجماهير إلى المسارح، وبالتالي استقبلت هذا النمط للبطل الكوميدي في فضول صاحبه استعداد نفسه لتقبل الكوميديا لشعور الجماهير بأنها مقبلة على فترة انتعاش اقتصادي، وعندما جاءت هزيمة أو نكسة ١٩٦٧ فإنها أدت الشعور بالانتعاش، بل وأدت ذلك الشعور النامي بقوة

الذات، لقد انكشف الغطاء عن واقع مؤلم، فهل يظل بطل الكوميديا رجلاً غلباناً مطحوناً رغم ما يتصف به من شطارة ومفهومية وقدرات أخلاقية وسلوكية عالية؟ بالطبع فإن هذا النمط لا يمكن أن يتقبله الجمهور، بل سوف يسخر من غلبه وفقره، لهذا اندلق هذا النمط الاجتماعي للبطل على رأسه ودخل مرحلة السخرية من نفسه أو مرحلة (الأراجوز) فقد تحولنا جميعاً إلى أراجوزات، لأن الشعارات التي كانت محمولة اتضح أنها مجرد شعارات، وبالتالي فإن البطل المطلوب يصبح هو أكثر الأنماط الاجتماعية البعيدة عن المعقول، وهذا دخل صانع جديد يتحكم في تقديم (البطل) وهو صاحب فرقة العرض، وهو بطبيعته صاحب مصلحة مادية تتركز في زيادة عدد الرواد، وبالتالي زيادة الريح المادي، لهذا كان التحول من (النمط الريحاني) إلى النمط الأراجوزي إن جاز لنا استخدام هذا التعبير، ولكن هذا النمط الاجتماعي المقلوب لم يستطع، فهو إن قدم عروضاً مثل (كله عارز من كله) فإنه لا يقدر - بحكم كونه مقلوباً - على التطور لهذا انشق عليه نمط جديد، ونلاحظ هنا ظهور عدد جديد من نجوم الكوميديا الجدد، والشباب بطبيعة الحال، ظهوراً بصورة واضحة في مدرسة المشاغبين، ويمكن بالتالي إطلاق النمط الاجتماعي المشاغب أو المعاكس للبطل، الذي يتحدى الموقف العام حتى ولو كان في صالحه، ولكنه يقدم في ثلثايا الإحساس بالرفض، رفض الواقع الذي أسرع بنا إلى هزيمة ١٩٦٧، رفض الشباب الاستماع إلى كلمة الشيوخ، رفض الحب من طرف واحد، ولأن هذا النمط الاجتماعي ولد صغيراً وفي وضع إنساني عادي كان له حظ التطور، إلى نمط آخر أكثر قدرة على الرفض إن لم يكن

أكثر قدرة على الإيجابية والفعل، فإنه أكثر قدرة على التصور أو العلم
أو حتى الإيهام بالعلم، وولد هذا النمط أيضاً مع نجم جديد للكوميديا.

وبقيت قلوب الأنماط الريحانية للبطل الكوميدي تصارع الزوال،
ولهذا جاءت مسرحيات أمين الهيدى مثلاً للصراع ضد النسيان
واستحلاباً لمجد ومض في سماء الكوميديا لا يريد صاحبه أن يتناساه،
وكما تسلك محمد عوض إلى السينما، تسلك المهندس ومدبولى، إن كانوا
قد حالوا استعادة أمجادهم في محاولات تهادأ حيناً وتظهر حيناً، ومع
هذا فإن النمط الاجتماعى للبطل الكوميدي، والذي جاء فى وقت
انحسار موجة الرفض للواقع مع انحسار الظاهرة المسرحية واندحارها
لأسباب لا محل لإيضاحها هنا، ستظل معلقة بالنمط الأرنبى عند عادل
إمام أو المتشنج عند محمد صبحى إلى أن تستقر عند نمط يحتاجه
المجتمع المصرى فى أحظتنا الراهنة.

وما حدث بالنسبة للنمط الاجتماعى للبطل فى الكوميديا بأشكالها
المختلفة، حدث فى التراجيديا بأشكالها المختلفة أيضاً، وإن يكن قد
حدث فى حدة واضحة وفى سرعة ترجع إلى إنكماش المسرح
التراجيدى رغم أنه حظى بحماية الدولة قبل الكوميديا، بل واتخذ نفسه
شعاراً للمسرح كله، لهذا كان تحول النمط الاجتماعى للبطل فى
التراجيديا خلال الفترة السابقة حاداً وواضحاً، وأعتقد أن التراجيديا
المصرية الخالصة والتي قدمها المسرح المصرى، والتي لا يمكن
حصنها فى إطار التراجيديا دون التباس علينا نتيجة تطور الشكل
الدرامى كله وانحيازها إلى المسرح الشامل أو المسرح الاجتماعى، تدل

على أن النمط الاجتماعي للبطل الذي بدأ مع يوسف وهبي وعبد
والذي كان حاداً إلى درجة العنف الدموي، أصبح مسالماً في مسرحيات
نعمان وسعد وهبه خلال النهضة المسرحية، ثم تحول إلى شكل المصلح
الاجتماعي، وكان هذا واضحاً في (أوديب المصري) أو عودة الغائب
التي قدمها المسرح القومي، وربما يجد بطل التراجيديا المصرية نفسه
أمام حائط مسدود، كما يشعر زميله لبطل الكوميديا.

في النهاية، فإن تحولاً في النمط الاجتماعي للبطل في المسرح
المصري على وشك الحدوث، وإذا حدث هذا فإنه يبشر بنهضة مسرحية
تتواكب مع حركة المجتمع.. ولكن أي الأنماط الاجتماعية للبطل هي
التي يمكنها إحداث هذه النهضة؟

هذا يجب الرجوع إلى ما سبق قوله من علاقة المتفرج بالممثل،
والبطل هنا هو النموذج الأمثل، الذي يتقمصه المتفرج.

لغة المسرح

هل للمسرح لغة خاصة ؟

يقول توفيق الحكيم فى نهاية مسرحية الورطة، فى هذه المسرحية حاولت شيئا من هذا التقارب الذى سبق لى أن حاولته فى (الصفحة) بما أسميته (اللغة الثالثة) .. فلفتها هى لغة التخاطب العادية فى حياتنا اليومية .. ولكنها مع ذلك قريبة إلى العربية الصحيحة فهى إذن عند التمثيل لن تحتاج إلى الترجمة إلى ما يسمى بالعامية .. وبذلك لن يكون هناك نصان للمسرحية الواحدة .. بل نص واحد، هو هذا النص، ولا عبرة للقول أن الممثل سينطقه مختلفا أى (عاميا) .

ومع هذا عندما عرضت مسرحية الورطة كما كتبها الحكيم عام ١٩٦٦ لم تحظ بنجاح جماهيرى .. بل تعتبر سقطت جماهيريا، ولم يستمر عرضها أكثر من عشرة أيام .. ذلك لأن هناك ما هو أكثر من الأمانى الطيبة التى كان يتمناها استاذى توفيق الحكيم ولأن اللغة ظاهرة اجتماعية، فهى أولاً اتفاق يتم بين المتحدث والمستمع، على

شكل رموز متفق عليها. وتصبح اللغة بذلك هي مجرد وسيلة اتصال وأما أن تكون وسيلة سليمة تؤدي وظيفتها أو تصبح لاقيمة لها، واللغة كظاهرة تخضع بالتالي لما تخضع له الظواهر الاجتماعية، تتأثر بهذه الظواهر وتؤثر فيها، لهذا فإن هناك ثلاث مستويات للتعبير اللغوي، لا ثلاث لغات، المستوى الأول هو المستوى التقني الفني الجمالي، ويستعمل في الأدب والفن والمستوى الثاني هو المستوى العلمي النظري التجريدي ويستعمل في العلوم والثالث هو المستوى العملي والاجتماعي العادي وهو الذي يستخدم في الصحافة والإذاعة والإعلام بوجه عام.

لهذه المستويات الثلاث وجود في كل لغة وفي كل مجتمع.. ولكن لو تقاربت هذه المستويات في مجتمع، دل ذلك على تطور المجتمع، فلا يوجد فارق بين فئة من الناس في مستواها التعبيري وفئة أخرى، أما إذا وجد هذا الفراق بين مستويات اللغة الواحدة، دل على تأخر المجتمع وتخلفه.. ومن هنا ترتبط اللغة كظاهرة - مثلاً - بمظاهرة الديمقراطية، فاللغة أساساً هي إحدى وسائل الديمقراطية تنمو بدموها وتلحظ بعدم وجودها.. فمثلاً في المجتمعات ذات النظام الديكتاتوري، فإن اللغة تتجمد خلال مصطلحات جامدة تحرمها التحرر والتطور أيضاً وتصبح اللغة مثلاً السلطة جامدة، فلا تفي بالفرض الاجتماعي المقصود منها، فيدبثق حولها مجموعة من المستويات التعبيرية تهرب من هذا الحصار المفروض على لغة النظام لتأ مستويات خاصة بكل فئة، ينعكس هذا تماماً على المسرح بالتحديد، فالمسرح لغة المجادلة والمحاورة ومعارضة الرأي بالرأي الآخر، أي لغة الديمقراطية، ومن هنا تنمو اللغة المسرحية وتتطور بتطوره ويندفع المسرح في ثورة

تطورية نتيجة انفتاح المجال أمامه للتطور مدفعاً بكتابات الشباب، وهذا ما حدث في المجتمعات الديمقراطية، حيث تطور المسرح كثيراً.

إذن ليس هناك لغة أولى وثالثة في اللغة العربية إنما هناك مستويات للاستخدام للاستعمال، تتأثر بالحضارة عموماً في المجتمع.

ويقول الحكيم أيضاً (إنى أرفض الاعتراف بوجود لغة منفصلة مستقلة اسمها العامية) تترجم إليها العربية، كما لو كانت العربية لغة أجنبية، والخطأ هنا هو استخدام لفظ اللغة للدلالة على (اللهجة) أو كما قلنا مستوى التعبير، الخلاف إذن خلاف في الاستعمال للتعبير فعندما نقول (بدى أسافر) بدلاً (بودى أسافر) أو (أيوه) بدلاً من (أى والله) ليس اصطناع لغة جديدة، إنما هي وسيلة للاختصار، وبالتالي تصبح القضية هي كيف يصل المعنى إلى الناس؟

ومع هذا كان أحد عناصر نجاح مسرحية (مجرم تحت الاختبار) عندما أعدنا عرضها كان استغلالنا الفرق بين المستويين في اللغة.

مسرح الورق :

قال لى الحكيم عندما بدأنا إعداد هذه المسرحية، إنه كتبها خلال فترة كانت الحركة المسرحية في مصر تكاد تكون هامدة، لهذا لجأ الحكيم إلى مسرح الورق، كما سماها، أى أنه اتخذ الورق مسرحاً لممارسة إبداعه المسرحي، وراح يكتب أعماله المسرحية بهدف أن تصل إلى قارئ جالس مستريح يقرأ في وقت فراغه، والحروف تشكل الكلمة والكلمة لها مدلول واضح أمام القارئ، ومن السهل أن تكتب بالفصحى عن كنت تكتب بالعامية، وكذلك من السهل على القارئ

أن يقرأ حروف الفصحى، وكل ما فعله الحكيم أن استخدم الكلمات السهلة البسيطة.. ومن المعروف لدارس اللغة العربية وجود مشتقات كثيرة أو مرادفات للكلمة الواحدة تؤدي نفس المعنى.. وتستطيع أن تقول اشتريت كتاباً، أو ابتعت كتاباً، أو اقتنيت كتاباً، حصلت على كتاب بـمن بسيط.. ولكنها تؤدي إلى معنى واحد بل إن كلمة مثل (الأسد) اسم الحيوان المعروف له عشرات الاسماء الأخرى التي تدل عليه فهو الليث والهزير.. إلى آخر هذه الاسماء لكائن واحد.. ولا فرق بينها سوى ذوق الكاتب عندما يستخدم أحدها.

ولكن عندما تصبح المسرحية كلاماً منطوقاً فقط.. تستقبله الأذن فقط، فإن الأمر هنا يتعلق بعنصر جديد.. هو التواصل بين الممثل والمتلقي أو المشاهد حتى يصل المؤلف إلى غايته من المسرحية.

ولأن المسرحية أساساً هي لعبة مشتركة بين من يقول ومن يسمع.. فيجب أن نخضع تماماً للذوق العام.. أو الذوق العام في وسيلة التعبير اللغوي.. لهذا فشل عرض مسرحية (الورطة) رغم أمانى أستاذي توفيق الحكيم.. لهذا تعرضنا لإعدادها مسرحياً وفقاً لهذا المفهوم.

كان أمامنا مستوى واحد في التعبير اللغوي.. فحولناه إلى ثلاثة مستويات، مستوى الأستاذ يحيى وهو أستاذ القانون الجنائي بالجامعة، وهو رجل علم، حياته تدور بين الجامعة ومكتبه في بيته لا عمل له إلا الاطلاع والبحث النظري والتأليف كيف يتكلم؟.. باللغة الجمالية، فيقول مثلاً في حد (يحيى) : المسألة مش كده بالضبط.. الفكرة

الأساسية المسيطرة على ذهنى هى فكرة المعايضة، التجريب، التأكد من النظريات إالى احدا بنشتغل عليها صحيحة أم مجرد استقراء علمى).

أو يقول مثلاً:

(يحىي: الموقف واضح جداً، المسألة كلها تدور على ثقتك فى شخص، أما ثقة أو عدم ثقة، فإذا انعدمت الثقة، أنا نفسى أنصحك بعدم الإقدام على أى خطوة، وفى هذه الحالة يكون من مصلحتك أنك تحتفظ بأسرارك لنفسك).

ويستمر استخدام الدكتور يحىي لهذا المستوى من التعبير اللغوى إلى نهاية المسرحية.

أما المستوى الثانى وهو مستوى الرجل الخبيث صاحب المكتبة، الذى يكاد أن يكون مثقفاً فهو يحاول استخدام بعض التعبيرات التى تبدو رصينة فيقول مثلاً (راغب: عندي الميكروب الحى المحرم الذى يزاول نشاطه قدامك، موجود تحت أمرك.. ايه رأيك بقى) أو يقول مثلاً: (راغب: الكتمان.. محرم يكشف لك أسرار ضرورى يطمئن والا يبقى مغفل والا مجنون عشان يجيب لنفسه شاهد إثبات ويستخدم راغب هذا المستوى الذى هو خليط من المفردات العامية وبعض الكلمات الفصحى.. أما أفراد العصابة (بمبس ومنير وشوش) فهم يستخدمون المستوى الثالث بكل مصطلحاته وقيمه.. فليس الأمر فقط مسألة كلمات تنطق بالفصحى أو العامية، وهذه مسألة فى غاية الأهمية.. فليس يكفى أن تستبدل كلمة (ده) من (هذه) لكى يكون الكلام بالمستوى العامى، إنما هناك مدلولات هامة للاستخدام.

مثلا: الجيوكونده.. أو لوحة الموناليزا العالمية المشهورة.. وهي إضافة أضفناها إلى النص المعد للمعارنة في توضيح التفاوت الثقافي والاجتماعي بين الدكتور يحيى وأفراد العصابة.. لوحة الموناليزا يعرفها كل المثقفين.. ولكن منير ينظر إليها على أنها واحدة لها وجود في حياة الدكتور يحيى.

منير : ولو أن فيها قلة ذوق.. السنيوره دى يعنى لا مؤاخذه بتيجى هنا كثير؟

يحيى : مين دى؟

منير: القمر اللى منور فى الصورة ده؟

يحيى : نعم!

منير : أنا عارف إنها قلة ذوق منى.. بس الاحتياط واجب.. هي يمكن تكون خطيبة حضرتك، قريبة حضرتك؟

يحيى : يا ابنى دى الموناليزا.

منير: أبوه ما أنا عارف.. بتيجى هنا كثير؟

يحيى : بقولك الموناليزا.. الجيوكاندا.. صورة... لوحة.. مجرد لوحة مرسومة.

وأيضا تعبيرات خاصة بهذا المستوى اللغوى مثل استخدام المشتقات من لغات أجنبية ليدلّك على ثقافته الواسعة (مشقة ترى جوليه، موكسى، مش أوريجينال).

أو استخدام أمثال عامية معروفة شعبيا مثل (قال يابا تعالى شرفنى
قال لما يموت اللى يعرفنى) ، (تعمل إيه الماشطه فى الوش العكر)
وكلمات لها مدلول خاص مثل (هاتنقى من أولها) أو جمل كاملة لها
مدلول خاص مثل (راغب بيه راجل دريكت خد هات.. أديله حبه فوق
رحبه تحت. المهم يقبض المعلوم وكله فى الموانى يابا) وهى جمل لها
مدلول رمزى غير المعنى المباشر.

(حلو.. تبقى المجوهرات حلال عليكم.. أنا بقى كفاية عليه
النقدية.. أحب الرزم أم أسك بتبقى عامله زى قوالب الطوب الاحمر..
وأديله أسك.. اتنين.. عشرة.. ميه.. أيه فلوس يابا.. حد يقدر يفتح
بقه؟)

ويحدث بالتأكيد التضارب بين المستويين فى اللغة.. مستوى
الدكتور يحي ومستوى أفراد العصابة.. وهو ليس المقصود تماما فى
البناء السيكلوجى.. فالدكتور يحي رجل علم ولكنه لم يتشارك فى الحياة
فلا يعرف عنها شيئا.. ومع هذا يحاول أن يقتلها ويكتب عنها كتباً..
إنها حيرة العلماء الذين يحاولون الوصول إلى الحقيقة دون أن يذوقوا
مرارة الحياة.. ولهذا نجد حائرا بينهم لا يكاد يفهم ما يقوله.. فنقول له
شوشو (عايز أفك من البلد) فيكتب يفك من البلد لا يفظ.. لا يكتب
يفظ.. لا يفك أحسن.. إنها كلمة واحدة تعنى الهرب ولكنها تستخدمها
شوشو بمدلول نفسى خاص.

وبالتالى تصبح المسألة أكثر تعقيدا من مجرد استبدال أو اختصار
حرف أو عدة أحرف.. إنما هى مسألة اجتماعية مركبة.. وليست اللغة

إلا مجرد غطاء خارجي يدلك عليها.. ونعتقد أن هذا كان سببا لنجاح المسرحية عندما عرضت وامتد عرضها بعد ذلك.

كلمة أخيرة:

ومع هذا تبقى محاربة الاستاذ توفيق الحكيم جديرة بالاهتمام والدراسة، ذلك أن المجتمع المصري الذي يقفز إلى التطور الاجتماعي سوف يؤكد من خلال تطوره تقارب المستويات اللغوية في التعبير بحيث تندمج المستويات الثلاث في مستوى واحد.. يسهل كتابته في الأعمال المسرحية والفنية عموماً.. ولا سبيل إلى ذلك إلا بفتح مجال للعديد من التجارب الشابة لدخول ميدان التأليف المسرحي، لأن هؤلاء الذين وجدوا في أرض ما بعد النكسة مجالاً خصباً لقتل اللغة المسرحية لاستعلااب رضاء الجماهير التي فقدت الثقة في الكلام الجاد.. هؤلاء يجب أن يذهبوا، وأن تعود اللغة إلى وضعها الطبيعي هي الأساس في البناء المسرحي.

توفيق الحكيم.. ظاهرة مسرحية

(كان قد حدد لى موعدا لمقابلته، دخلت وأنا أفكر فى آلاف الأسئلة التى تدور فى رأسى أحاول أن أختار من بينها أفضلها، وأنا أعرف مدى حرصه على ماله ووقته ووقفت على باب حجراته أتطلع إليه، أسأل: هل لو كان التعليم فى مصر متاح للجميع أكان من الممكن ظهور مجموعة من أمثاله؟ أم أن فريدته وتفردته شيء نادر لا يتكرر بتكرار الولاده والإنجاب!!

استقر أمامه على أحد المقاعد وأتطلع إليه، يقف فجأة لكى يقلب فى مجموعة جرائد الأهرام التى على الرف، يتركها، يعود إلى مقعده، بداخله حركة دائبة تدفعه دفعا إلى ما يفعل، رغم مظاهر الهدوء التى يحاول أن يتستر خلفها، ويتصوره الناس جالسا، ساكنا، فى حالة صمت دائم، أليس هو فيلسوف التعادلية؟

ولكن المدقق لحركته، وخاصة تلك التى يقوم بها فجأة، يتأكد من أن داخل هذا الإنسان بركان لم ينفجر بعد، ورغم كل هذه الكتب بما

ورد فيها من آلاف الأفكار، ورغم كل هذه السنين التي حملها على ظهره وشق بها طريقاً صعباً، فإنه لا يزال يحمل ما لم يكتبه بعد، إنه (ظاهرة) لا أعتقد أنها تتكرر بسهولة.

أستاذ توفيق الحكيم.. أود..

يقاطعنى، يرفع يده أمام وجهه..

حديث صحفي وأسئلة لا تجهد أنت نفسك فى إعدادها

وأجهد أنا نفسى فى الإجابة عليها.. بلا مقابل!!

ويدخل صلاح طاهر، ورجل آخر لا أعرفه، ويدور النقاش، هل تتصور أننى بعد ذلك أحتاج إلى أسئلة وإجابة، هاهو (الحكيم) يخرج من نفسه، يتكلم، يقول رأيه فى كل الأشياء، يفعل، يضحك، وأنا قابع أدون كل هذا، فقد رزقنى الله من حيث لا أحسب، لقد شاء القدر أن أكون.. أنا التلميذ الذى كان يحلم بالحصول على أحد كتبه.. شريكه فى مجلس إدارة الاتحاد وعصروا معه فى أحد لجان المجلس، أراه وأتحدث إليه، وأحضر معه.. ذات مرة.. عرضاً لأحد الأفلام السينمائية أسمعه وهو يعلق على أحداث الفيلم، ونعود معا وأسمعه وهو يعلق على أحداث الحياة، ألا يستحق هذا التسجيل والتدوين؟

المناقشة تدور حول المسرح، أتصور مسرحنا المصرى بدون توفيق الحكيم، أتصور ٥٧ عاماً تمضى بدون مسرحيات مثل (أهل الكهف) و (شهرزاد) و (يا طالع الشجرة) و (السلطان الحائر) ٥٧ عاماً مضت والحكيم يعيش للمسرح ويكتب (بالمسرح) كما يقول، لاشك أن المسرح

المصري تنفس من خلال مسرحيات توفيق الحكيم، وتطور بتطورها، وكذلك تأثر بصمته.

أول مسرحية ؟

(كانت أول تمثيلية لى فى الحجم الكامل هى تلك التى سميتها (الضيف الثقيل) أظن أنها كتبت فى أواخر عام ١٩١٩ لست أذكر على وجه التحديد، كل ما أذكر عنها - وقدفقت منذ وقت طويل - هو أنها كانت من وحى الاحتلال البريطانى، وأنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل فى بلادنا بدون دعرة منا، وبدون رغبة منه فى الانصراف عنا).

وتبدأ مع (الضيف الثقيل) رحلة توفيق الحكيم خلال المسرح وبالمسرح، ولو أنه ينكر مسرحيات الفترة الأولى إلا أنه على وجه التحديد كتب عدة مسرحيات الكثير منها كان مقتبساً من المسرح الأوربي، منها مسرحيات (امينوسا) و (العريس) و (خاتم سليمان) و (على بابا) و (المرأة الجديدة).

والحكيم لا يعترف بهذه المسرحيات ما عدا مسرحية (المرأة الجديدة) التى نشرها عام ١٩٥٢ بعد أن أعاد كتابتها.

وإن كانت هذه الفترة من عمر الحكيم لا يود الاعتراف بها، ولو أنه تحدث عنها فى كثير من كتبه، إلا أنها تضع يدينا على بداية الظاهرة، وتغلغل حب المسرح فى قلب الكاتب الفيلسوف الذى قرر من قبل الاشتغال بالفن، وهذا القرار الإدارى الذى يعتبر - فى ذلك الوقت - تحدياً لكل ما هو قائم من مثل وتقاليد، هو نفسه بداية الصراع، بداية

المسرح داخل (توفيق الحكيم نفسه) « فإن المسرح لدى الحكيم ليس فقط فناً جيد كتابته، بل هي حياته ذاتها، اندمج الذات - ذات الكاتب - بالفن الذى يزاوله ويعشقه، إنه يجرى فى الشوارع خلف كامل الخلعى وقبقاب الخلعى يرن فى دقات أشبه بدقات المسرحيات على بلاط الشارع، يتحدى إرادة والده وأسرته لكي يشغل كما وصفه الأب (تعال قل لى.. أنت غرضك تشتغل بالتشخيص) إنه مجرد مشخصاتى فى نظر أبيه، ويرحل إلى باريس والمسرح داخله، رغم أنه ترك فرقة عكاشه فى مصر، إلا أنه يعترف (أن كل فنون الأرض لتعجز عن أن تجعلى أرى ما كنت أراه صغيراً فى دمي الأراجوز الرخيص... وأن كل فرح الدنيا لا يثير فى مشاعرى ما كانت تثيره دقات طبلته وهو يقترب من حيناً).

ماذا فعل دارس دكتوراه القانون فى باريس؟

(لقد قرأت (المكتبة المسرحية) برمتها، فأنا كنت أرسلها من مصر قبل نزوحى إلى فرنسا، وأعرف عنوانها فى (الجراند بوليفار) وكانت هى أول حانوت دخلت إليه، إذا دخلت باريس، فجمعت أختلف إليها أياماً طويلة أطالع كتبها صفّاً صفّاً..)

ابعدوه عن مصر لكي ينسى المسرح ويحصل على الدكتوراه فى القانون، ولكنه ما أن يصل إلى باريس حتى يلتهم (مكتبة مسرحية) كاملة، ويجرى، كما جرى خلف الخلعى - خلف شاعر فلان ويتصعلك معه فى حوارى وأزقة باريس، ثم تراه يعشق بائعة تذاكر فى شباك المسرح، إنه يندمج بذاته مرة أخرى داخل الظاهرة المسرحية الفرنسية، يرتوى منها وينهل متناسياً (القانون)، إنه أراد الفن، وإرادته هذا إرادة

مسرحية، أليس المسرح إرادة أولاً، وصراع من أجل إثبات هذه الإرادة؟ ويعود الحكيم من باريس ليقرر من خلال مسرحيته الشهيرة شهرزاد.

شهریار: إني براء من الأدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف

شهرزاد: تعرف ماذا؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة.

شهریار: كذب ومكر، هاتى الجواب إذن عما أسألك عنه، هذا غاية ما أطلب فى الحياة.

شهرزاد: سل ما شئت

شهریار: من أنت؟

شهرزاد: (باسمه) أنا شهرزاد

كفى عن الحب والدوران، أعرف أن اسمك شهرزاد، لكن من تكون (شهرزاد؟)

أليس الحكيم هذا هو شهریار، وشهریار هو الحكيم، طالب المعرفة الذى لا يعرف كلاً، وهذا الذى لا يعرف المثل فى بحثه عن المعرفة عن الحقيقة، أليس هو المسرح؟

وتطور ظاهرة المسرح لدى الحكيم، ولكن يبدو أن ظاهرة المسرح المصرى اختلفت قليلاً مع ظاهرة المسرح لدى الحكيم، رغم أنهما ظهرا معاً، فقد حدث نوع من الاختلاف، فقد تلكأت الظاهرة المسرحية

المصرية طويلاً عند منعطف مسرحية (العريس) المسرحية التي اقتبسها الحكيم من المسرحية الفرنسية (مفاجأة ارتور)، فقد راحت الظاهرة المسرحية المصرية تعيد وتكرر في مفاجآت ارتور خلال العديد من المسرحيات الفارس التي شهرها المسرح المصري في بدايته وانتهى بها، أما الظاهرة المسرحية عند الحكيم فقد تطورت، وأخذت معها دور الريادة في المسرح المصري، وبذلك تستحق هذه الظاهرة الدراسة، فهي لم تصنع داخل المنعطف التجاري، ولم تمكث طويلاً في سراديب الاقتباس، بل انطلقت انطلاقاً طبيعياً لظاهرة تطور، وتطورها جذبت معها المسرحية المصرية.

وبالطبع كان للانفصال الذي حدث بين ظاهرة الحكيم المسرحية والظاهرة المسرحية المصرية تأثيره العميق لدى كل منهما سلباً وإيجاباً، فما هو الحكيم يعترف.

(كنت أيام زكى عكاشه. أكتب المسرحية وأنا أتمثلها وأتمثل مشاعرها وممثلها على المسرح، وأتمثل الجمهور الذي كنت أراه يتردد على المسرح وكان لذلك كله أثره في كتابة الرواية المسرحية نفسها، إن الكاتب عندما يفكر (بالمسرح) يعرف بالضبط المواقف التي تحدث تأثيرها في جمهور هذا المسرح، ويدرك طريقة تكوين الشخصيات بالأسلوب التي تظهر به أمام متفرجيه، بمعنى أنه يكتب كل كلمة وهو يتصورها مرئية بحسب، ولذلك لم أفكر في طبع المسرحيات التي كتبتها لفرقة عكاشه لأن المسرحية التي تنجح في التمثيل قد لا تنجح في القراءة).

إنه هنا يفصل عن أدواته، المسرحية تكتب لكى تولد على المسرح، ولكن المسرح غير قابل للتقيح، فماذا تفعل (ظاهرة المسرح) عند الحكيم، إنها تلجأ لمسرح الورق، مسرح الكتاب لكى تحافظ الظاهرة على أصالتها وجودتها، أنت هنا أمام مسرح المجتمع الإرادة لدى الحكيم تأخذ طريقها، تشقه خلال زحام المسرح المصرى وتتوالى علامات الظاهرة المسرحية عند الحكيم.

ولكن لأن المسرح بكل مكوناته ونقص ركن من أركانه يعيبه، فإن مسرحيات الحكيم ما أنها ترى (خشبة المسرح) حتى تتحرك، وإذا بنا أمام (السلطان الحائر) وهى أشد المسرحيات استمساكا بمسرح الورق أو مسرح الفكر عند الحكيم ثم ينجح جماهيريا، هذا تلقى الظاهرتان لتصنعا معا ظاهرة واحدة، وتنجح مسرحية (الطعام لكل فم) مؤكدة الريادة المسرحية لظاهرة الحكيم، وتقتحم (باطالع الشجرة) تخلف المسرح المصرى تصعد به درجة من درجات التطور، إنها ظاهرة معطاءة، ولودة، متجددة.

الزوج: ألا تستطيع أن تعرف مكانا يصلح لوضع جثتها؟

المحقق: (ينظر حواليه) أين؟ ... قل لى أنت

الزوج: قل شيئا على سبيل التخمين

المحقق: التخمين؟

الزوج: نعم.. ألا يمكنك أن تخمن؟

المحقق : أرجوك، لسنا الآن فى مجال الفرازير

الزوج : طلب حمارك ؟

المحقق : نعم

الزوج : (مشيراً إلى الحديقة) شجرة البرتقال

المحقق : شجرة البرتقال !

الزوج : ما من شك فى أن هذا يسرها .. أن يتحول جسدها كله إلى سعاد... سعاد من نوع جيد... يغذى هذه الشجرة، فتبخر برتقالاً عظيم النمو.

وهى التى تهتم اهتماماً بالغاً بالنمو العظيم... تمنى ظاهرة الحكيم المسرحية فى تطورها، ورغم حلقة الظلام، وارتعاش الظاهرة المسرحية المصرية خلال درب المعاناة الطويل التى عايشته، فقد قدمت ظاهرة الحكيم مسرحيات قصيرة ولكن بها دلالة كبيرة، ولا أرى لماذا لم يلتفت إليها دارس فى جدية مثل (مصير صرصار)، إنها - رغم صغر حجمها - أعظم أثراً من عدة كتب، والذى يجعلها تقف هذا الموقف المتصدى للظلم : إنها كتبت فى عهد (غياب الوعى) .

وقد قدمنا، توفيق الحكيم فى جزئين حول اللغة وحول دوره الهام والرئيس فى فن الفرجة المسرحية^(١) .

(١) ارجع إلى كتاب المؤلف توفيق الحكيم - دار الفكر العربى .

مجال الخيال :-

يقول فرويد (رائد مدرسة التحليل النفسى) فى كتابه حياتى والتحليل النفسى - ترجمة د. مصطفى زيور.

من الملاحظ أن مجال الخيال كان ولا يزال (ذخيرة) تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة تلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع الفريزى الذى تفرض الحياة مفارقته. فالفدان، كما العصابى ينصرف بعيداً عن هذا الواقع الذى لم يعد كافياً إلى هذا العالم من الخيال، ولكن على خلاف العصابى، فهو يعرف كيف يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فآثاره تكون إنجازاً متخيلاً لرغائبه اللاواعية تماماً كما الأحلام، التى تقاسمها، فضلاً عن ذلك كونها منزلة وسطى بما أن على هذه كما على تلك ألا تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والدرجسية، فآثار الفدان تظهر قدرة على أن تلقى قبولاً لدى الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب اللاواعية لديهم،

(س. فرويد: حياتى والتحليل النفسى)

الفصل الرابع

سيكولوجية الفرجة

ماذا نرى وكيف نراه؟

فى تلك الجولة التى صاحبتنا فيها شباب من مجموعات الطلائع ومجموعات أخرى من مجموعات القارة، اتضح لنا ما يلى

١ - ان هناك نقصاً كبيراً فى عدد دور العرض المسرحى، وبالتالى صعوبة، بل ونادرة وحضور العروض المسرحية، وهذا يجعل من العسير عمل دراسات ميدانية متكاملة، وذلك لانحصار (الفرجة المسرحية) فى المدن الرئيسية مثل القاهرة والاسكندرية والمنصورة ولعدد محدود من الجماهير نسبياً (أخبرنى الدكتور حسين نصار، العميد السابق لكلية الآداب، أنه لم يشاهد عرضاً مسرحياً إلا بعد أصبح مدرساً بالكلية. لأنه عاش فى الصعيد بعيداً عن ضجيج مسارح القاهرة، ولهذا فهو يفضل السينما عن المسرح. فى حديث خاص خلال جلسات شعبة الآداب. مايو ١٩٩٨).

٢ - سوف نحصر حديثنا في هذا الفصل على مجموعة محدودة من الأعمال التي قدمت على مسرح الدولة، وهي ليست نقداً أكاديمياً بالمعنى الكامل، إنما هي (نظرة) على ما يقدم من عروض مسرحية، وسوف نضم المقالات النقدية عن المسرح في الفترة من أوائل السبعينات، وقد اخترنا أعمالاً مسرحية لأدباء مارسوا الكتابة في أكثر من مجال من أمثال: يوسف السباعي، سعد مكاوي، نعمان عاشور يوسف ادريس، وغيرهم.

٣ - يهمننا في المقام الأول في هذا الفصل من الكتاب، أن نعيد النظر في دراسة ما يطرح علينا من خلال الحلول المقترحة لمشكلات المسرح، لأننا نرى أن الأزمة لم تطرح بشكل أفضل لأن (مشكلة الفرجة) وهي الطرح الإنساني العام لقضايا المسرح هي التي جعلت الطرح السابق طرحاً ناقصاً غير متكامل، لذا رأينا أن نفرّد للطرح الجديد من وجهة نظر المتفرج.

المسرح بين التخدير والتكدير

علمونا في الصغر أن المسرح فن غربي، وارد الخارج، وأنه كان محرماً في الداخل، وأن (المشخصاتيه) أعضاء الجوقة المسرحية، وهم الذين يشخصون الأدوار، ويرتدون مسوح الفرسان أو اللصوص وقطاع الطرق، لا يحق لهم الشهادة أمام القاضي ولا يعترف بهم، وظل هذا منقوشاً في الأدمغة مدة طويلة، وعلى الرغم من المحاولات الجادة المضنية التي بذلناها لكي نتخلص من هذا (العلم) الكاذب، إلا أننا لم نلجح حتى بعد اعتراف المجتمع (بالمشخصاتيه) ووضعهم في مصاف

النجومية الاجتماعية، وأصبحت أخبار أصغر شخصياتي أهم كثيرا من أعظم مخترع أو كاتب أو أديب، وعلى الرغم من الإشادة بالفن المسرحي العبقري، ورغم كثرة الكلام عن المهرجانات المسرحية العربية.. إلا أن (العلم) بأن المسرح فن غربي وارد من بلاد (الفرنجية) وأنه يعد من المحرمات لا يزال مسيطراً على العقول!

ذلك لأن أساس هذا (العلم) باطل، هدف من زعموا به وزرعوه في الأدمغة، هدف باطل، يراد به تحطيم الأمة، وسلخها عن بني الإنسان، فالمسرح شأنه في ذلك شأن كل الإبداعات الذهنية لبني البشر، وجوده ضمن إبداعات الأمم أمر واجب، ولا توجد أمة عاشت منذ خلق الله الأرض ومن عليها إلا ولها (فنون مسرحية)، وإن اختلفت المصطلحات وتغيرت العبارات، كما سلف وبيننا في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

ولأننا نفكر بالانجليزية أو الفرنسية، ونتكلم بالعربية، فإن فكرنا لا يستقيم، فمن نردد الأفكار المستوردة وننطقها بالعربية، لهذا سمحنا (بفنون المسرح) كما جاءت بها أوربا، وفي نفس الوقت تعاملنا معها بالعربية، ومن هنا جاءت أزمة المسرح، أو بمعنى أصح (أوهام أزمة المسرح العربي)!

الأساس في (المشكلة) أن تكون لها وجود، وأن يكون هذا الوجود معروفه العوائق وتقف دونه الصعاب، ويأتى الحل أساساً من إزاحة العوائق، وإلغاء الصعاب وإفساح المجال (للموجود) بالنمو والاستمرار..

وقبل أن نناقش العملية المسرحية كما سميناها لأنها دائرة تضم ليس النص المسرحي وحده ولا دور العرض المسرحي

ولا المخرج ولا المؤدى، إنما تكتمل العملية المسرحية الدائرية بالمتفرج، ولهذا نسأل: والسؤال، هل لدينا مسرح عربى؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فإن كل المشاكل يمكن حلها، وإذا كانت الإجابة بالنفى، فإن المشاكل لن تحل، ونظراً لأن ما يسمى بمشاكل المسرح العربى لا يجد لها القائمون حلاً. فإننا نميل إلى المسرح العربى غير مدفون فى باطن الشعب والفاعل مجهول؟ لأن المسرح الذى نبكى عليه، هو تقليد مزيف لمسرح أمم أخرى أسسته ليكون ضميرها ولسانها ومجال المداقشة والحوار.

ونظراً لأن الأمم تختلف كما يختلف بنى البشر، وإن لكل ضميره ولسانه، فإن الساحة العربية لا يناسبها الشكل الغربى للمسرح، وبالتالي لم تستطع (إيجاد صيفه مسرحية) تصلح لها.

ولأن المسرح ضمير ولسان، والضمير يحتاج إلى يقظة، واللسان يحتاج إلى حرية النطق والكلام.. وإذا توافرا وجد المسرح العربى، وليس بحسن نوايا وكثرة الشكوى ترتقى الأمم.

لقد حاول يوسف ادريس أن يقدم شكلاً مصرياً للمسرح، ونجح إلى حد ما، ولكن التأثير الغربى كان لا يزال طاغياً، وحاول نعمان عاشور من قبله، ولكنه استخدم (الرؤيا الغربية) لطرح قضايا مصرية، وكذلك فعل رشاد رشدى وعلى سالم وسعد وهبه وغيرهم، ولكن نجح (الفريد فرج) إلى حد بعيد، فحاول استخدام حكايات ألف ليلة وليلة، والحكايات

الشقية وأعطاهما (المنظور المصري) فكان لها مذاقها الخاص الذي ميزها عن بقية العروض الأخرى التي غرقت فيها الثقافة الجماهيرية، وحاولت تقديم مسارح المصطنبة والجرن، وإن ظل المخرج عبد الرحمن الشافعي برؤاه الخاصة متفردا في تقديم المنظور المصري الشعبي.

وهناك، بلا شك، العديد من المؤلفين والمخرجين الذين حاولوا وكانت لهم شرف المحاول.

ومع هذا نظل نحن المتفرجين في حالة (كآبه) في انتظار الفرج لطرح قضايانا الاجتماعية وفقا لما ذهبنا إليه إن المسرح بلا متفرج تتفق هو لا مسرح على الإطلاق؟ ومن هنا تكمن القضية الاجتماعية.

والقضية الاجتماعية تبدأ من:

(القضية المسرحية) إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير للدلالة على أن مسرحنا يعاني مجموعة من الصعوبات والمشكلات تؤثر إلى حد بعيد على تطوره، كما أنها تعرقل اندفاعه نحو النمو، هي قضية حضارة فالمسرح سواء رغبتنا في ذلك أو لم نرغب، هو في المقام الأول الأساس لكل أنواع النشاطات الإنسانية كما أنها مثلها جميعاً، وهو يرقى إلى مرتبة وضعه (بالظاهرة الاجتماعية)، فهو مرتبط بالإنسان، معبراً عنه، وهو وسيلة وغاية، ليس وسيلة فقط - كما تتخذ بعض الدول ومسجلة إعلام، إنما هو أيضاً غاية في حد ذاته، وهذه الأخيرة.. نقطة في غاية الأهمية.

والعملية التمثيلية التي يقوم عليها الركن الهام للمسرح، أو الإيهام بواقعية أو جدية ما يقع من أحداث على المسرح أمام المتفرج، والتي

يتقبلها المتفرج مهما بذل من محاولات ذهنية لكي يثبت لعقله أن ما يحدث أمامه ما هو إلا (تمثيل في تمثيل)، إلا أنه وفي لحظة خاطفة يدسى كل هذه التخديرات ويسقط في عالم الإيهام الذي يخلقه الممثل بقدرته، فإذا به وقد التصق ذهنيًا بالحدث المائل أمامه، مدمجًا فيه كلية، هذه العملية تشير إلى دلالة - حاولنا اثباتها طوال إعداد هذا الكتاب - مدى تأثير المسرح على الوجدان الفردي للمتفرج، بحيث تنقله إلى حالة ذهنية ونفسية، هي بالتأكيد ليست هي نفس الحالة التي دخل بها المسرح، وكما سبق وأن بينا، فإن هذا يؤدي إلى القول بأهمية (وجود المسرح) كوسيلة لا يمكن أن يرتقى إليها أداة أو وسيلة أخرى من وسائل الفن لارتقاء بالمفاهيم العامة للأمة وبتقويم العقل الجمعي للأمة.

وكما أن الإنسان، اجتماعي بطبعه، ميال بفطرته إلى التواجد في جماعة إنسانية، الأمر الذي جعل علماء الاجتماع يصلون - في وقت مبكر - إلى حقيقة أهمية (التنشئة الاجتماعية) وأثرها على تكوين الإنسان، فإن الإنسان أيضاً ممثل بفطرته، مثال إلى (التمثيل) بطبيعته، وبالتالي يصبح التمثيل ظاهرة اجتماعية أصيلة في الإنسان، مثلها في ذلك الظواهر الاجتماعية الأخرى المصاحبة بالضرورة للحياة الإنسانية كاللغة والعادات والتقاليد والاقتصاد والسياسة، وما إلى ذلك من ظواهر اجتماعية أساسية، وبالتالي يسرى عليها، أي على العملية التمثيلية ما يسرى على الظواهر الاجتماعية الأخرى، من تأثير وتأثير ببعضها البعض، كما أنها تصبح ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية، لا

يمكن إهمالها، وبالتالي فالتمثيل يعد حاجة أساسية من حاجات الإنسان نستبدلها عادة بالفرجة على التمثيل الذي يحل محل حاجة التمثيل.

يؤدى بنا هذا إلى أن (العملية التمثيلية) التى هى جزء من العملية المسرحية، ليست مجرد وسيلة أو غاية تطلب لذاتها فقط، بل هى عملية أساسية لتواجد الحياة الاجتماعية، وركن هام من أركان التشكيلة الاجتماعية التى تعطى لنا إنساناً سورياً.

وإذا اتفقنا معاً حول هذا الرأى، فإن مناقشة (القضية المسرحية) لابد أن تأخذ طابعاً آخر ومنهما آخر غير هذا الطابع أو المنهج الذى يتبعه معظمنا الآن. وعلينا - فى هذه الحالة - إعادة النظر فى القضية المسرحية على أسس جديدة ووفقاً للمنهج الجديد، فنحن لسنا أمام مشكلات عدم وجود نص أو عدم مقدرة مادية، إنما نحن بصدد مشكلة وجود بشرى سليم نفسياً واجتماعياً وجسدياً!

إن مناقشة مشكلات المسرح على أنها مشكلات خاصة بوجود النص المسرحى أو راجعة إلى نقص الخبرات الفنية، أو قلة الأموال المعتمدة، أو قصور فى جهود العاملين بالحقل المسرحى، أو حتى عدم وجود مسارح كافية، ليست هى المناقشة الموضوعية للقضية المسرحية، وهى تدخل فى باب ترديد كلام سبق أن قيل، وسوف يظل يقال دائماً، لن يحل قضية ولن يأتى بجديد ولن يخلق طريقاً لتطوير المسرح، بالإضافة إلى أنه مردود عليه وليس كله صحيحاً، إن لم يكن كله مفتعلاً، وهو باطل يراد إثباته ثوب الحق.

إن وجود عدد كبير من مؤلفي المسرح استطاعوا أن يقدموا نصراً جيداً للمسرح المصري دفعت به إلى آفاق ثقافية أرحب، ليدفعنا إلى القول أن المناقشات التي تدور حول النص والمخرج ودار العرض والمؤدى المشغول بالماديات، مناقشات مبدئية، لأنها أهملت الهدف من هذا كله وهو الإنسان المتفرج، المنتج الأول، والعنصر الأساسى الذى من أجله أقيم كل هذا (العرس).

والتفاضى عن هذا المتفرج يعتبر حرثاً فى الماء، ويجب إعادة النظر إلى أن الفرجة ليست ترفاً يمكن الاستغناء عنه، إنما بالفرجة يحيا الإنسان.

تكامل التنشئة الاجتماعية :

القصد فى الدراسات الاجتماعية والنفسية تفتيت العناصر، مثل عالم الكيمياء الذى يفصل جزئيات العنصر لكى يرى كل جزئ على حده، ثم يرى التهام هذه الجزئيات وتفاعلها معاً، ودور كل جزئ منها، وهذا ما يحدث فى العلوم الإنسانية فى الوقت الراهن، فالدارس فى علم النفس الجنائى لا يحصر نفسه فقط فى مجال تخصصه، لأنه إزاء (إنسان) له دوافعه وحاجاته وله صفاته الوراثية ودلائل الوظائف المعنوية وما إلى ذلك، وقد سبق لعلم النفس أن بدأ فى (الدراسات الكلية) ولكنها لم تؤدى إلى نتائج ملموسة، لهذا حاول الوصول إلى نظرية (فصل الذرات) كما فى العلوم الطبيعية.

فاذا نظرنا إلى ما نطلق عليه مصطلح التنشئة الاجتماعية وفقاً لهذا التطور. فإن الفرجة التى نحن بصددتها الآن تمثل عنصراً هاماً لا يقل

أثراً عن الأسرة والمدرسة والنادى والعلاقات بالآخرين، إن فرجة الطفل عندما يندفع وسط أطفال الحارة ويندس بينهم لمشاهدة (السفيرة عزيزة) أو خيال الظل أو حتى الحاوي في الحارة والساحر في الموالد والأسواق وحفلات الأسرة، تعادل عاماً كاملاً من الذهاب إلى المدرسة وتعلم جدول الضرب والفعل الماضي والفعل الحاضر، واستهانتنا بهذه (الفرجة) هي التي دفعت بنا إلى (تحریم المشخصاتی والمشخصاتية) وإن اعتبار التمثيل قلة أدب وإلى تجريم ارتياد المسارح.. وبالطبع أدى هذا إلى ضآلة الحصة المسرحية وأدى هذا بدوره إلى ندرة (الوجود السوي للإنسان)، لأن هناك نقصاً قد حدث ثم إن كل الأحاديث عن المسرح وأزمته تنصب فقط على هذا الجانب وكأن الصالة لم تعد لها وجود.

وقديماً كانت القبائل تلجأ للتمثيل لكي تعلم أطفالها طرق الصيد والقنص والهروب من الوحوش وحماية القبيلة من أخطار الفيضان والكوارث، ولا يصبح الطفل رجلاً إلا بعد أن يتخرج في المدرسة.

المسرح هو نفسه السبب:

إذا أردنا التعرض للقضايا الاجتماعية التي أثارها (المسرح)، فإننا في البداية يجب أن نتعرض للقضية الأساسية للمسرح، وفقاً للرأي الذي سبق وطرحناه، فإن المسرح نفسه يصبح هو القضية الأولى التي يترتب عليها القضايا الأخرى والتي ينبع منها - بالضرورة - القضايا التي يتبناها المسرح كوظيفة اجتماعية حتمية مرتبطة بحتمية وجوده، ولهذه القضية عدة ظواهر.

أولها، تغلب تيار القطاع الخاص بحيث أصبح التيار المتدفق والأعم، أى أن العملية المسرحية بما تحتويه من كل الفنون أصبحت فى حوزة من يملك هذه الصناعة، ومن يملك كهذه الصناعة، وهو من يملك المال لتمويلها، وبهذا أصبح المسرح والعملية المسرحية - فى شكلها الأعم - فى حوزة رأس المال وتحت سيطرته المطلقة، وبمعنى أوضح أن صاحب رأس المال هو الذى يملك الحكم على الأفكار التى تقدم له والتى يغامر بأمواله لتقديمها على المسرح والإنفاق عليها، وهذا ممكن الخطر الأول أن يتحكم رأس المال فى إصدار الأحكام الأدبية على الأفكار الإنسانية، وبذلك يتحكم فى القضايا التى يمكن طرحها - خلال عروضه المسرحية - على الجماهير - ويمكنه - أيضا - أن يحجب قضايا أخرى ربما تكون أكثر أهمية من القضايا التى وافق على طرحها، وبالتالي تسقط العملية المسرحية فى مجال الصناعة أى تتحول إلى إحدى الصناعات التى تسير وفق العرض والطلب والمنافسة الصناعية والتجارية الحرة، وأيضا الصناعات المترتبة عليها مثل صناعة (الأفكار المقلعة) و (صناعة الإعلام) و (صناعة الأبطال والنماذج البشرية أو القوالب السلوكية) .. إلى آخر هذه الصناعات التى تترتب على الصناعة الأم وهى صناعة المسرح.

ومع هذا يظل هناك (أمل) يجعلنا ننتظر إلى هذا الأمر بهذه النظرة (الجافة) وهى (الطرف الآخر) من صناعة المسرح - الطرف المشتري لها أو الزبون أى المستهلك لإنتاجها)، وهو المستهدف من قبل أصحابها والمصدر الطبيعى والوحيد لأرباحها، لأن رأس المال وحده لا يستطيع مع استخدام كافة أساليب (الترويج) أن يضع عرضاً مسرحياً

ناجحاً على حساب (أفكار رديئة) .. ولهذا فإن المتفرج الذى يملك أن يدفع، يستطيع أن (يحد) ولو بدرجة ما، من غلوان صاحب رأس مال المسرح الخاص، وذلك وفقاً للقاعدة الاقتصادية الهامة (الزبون على حق دائماً) ، وهذا الحق طرفاً فى (العملية المسرحية) .. ويجبر صاحب (رأس المال) على أن يضع فى حسبانته مراعاة (خاطر الزبون) أى المتفرج.

وهذا (الخاطر) الذى ينبع من القاعدة الذهبية للتاجر الشاطر (الزبون على حق) تحول هو الآخر إلى (كارثة) أخرى زادت من سوء (التصنيع المسرحى، لأنها تستغل أسوأ استغلال، وقد سبق وأن أفسدت السينما المصرية، وقال أصحاب الأفلام تقول (الناس عايزه كده) أين هؤلاء الناس؟^(١) لا أحد يدري، أين هذا المكتب الفنى الذى أخرج هذه الإحصائية الدقيقة، والتي أحصت (الناس) وسجلت رأيهم إلى درجة خروجها بهذه الحقيقة العلمية الباهرة (الناس عايزه كده) .. فإذا كان (الناس) عازوا (الكده) فلماذا يسقط هذا (الكده) !! ولماذا تفشل السينما العربية فى أن تقدم فداً نستحى منه فى المؤتمرات وعروض المهرجانات (واستمر هذا الحال طول مائة عام) .

وهذا الداء الذى استشرى فى السينما اقترب اقتراباً رهيباً من المسرح المصرى، وكما ذهب بالسينما إلى (برك الجنس) و (مستنقعات

(١) لم يحاول أحدهم دراسة رغبات المتفرجين فى السينما أو المسرح كما يفعل للتلفزيون.

الهمبكه) ، قذف بالمرح إلى (وحد الشوارع الطافحة دائما بمياه
المجاري .

وهذا يجرنا إلى الظاهرة الثالثة للقضية الأولى ، وهي القضايا
الفكرية والاجتماعية التي يقدمها هذا (المرح المصنوع) .. لقد وضعنا
بذرة أمل في الخير عندما قلنا أن المتفرج يعتبر طرفاً في التعاقد
التجاري بينه وبين صاحب القطاع الخاص ، ولكن هذا الأمر لا يعدو أن
يكون مجرد أمل ، لأن تطور (عمليات الإعلام) والإعلان جعلت
المتفرج يقر تحت رحمة أساليبها التي يملكها - بحكم رأس مال - مسرح
القطاع الخاص ، ولتعود عجلة القيادة مرة أخرى إلى (المدير الفعلي)
للحركة المسرحية وهو صاحب المال المستثمر في صناعة المسرح ، وهو
بالتالي الذي يختار الأفكار التي يقدمها خلال عروضه المسرحية ، -
ويستطيع في نفس الوقت أن يضمن لها الزواج الهائل .

وبهذه الطريقة يضمن ربحه وترجع أهمية دراسة هذا الأمر لالأنه
لا يتوقف على مجرد عملية استثمارية مشروعة يكفل لها القانون العام
كل الحريات ، بل تتعداها وتصبح عملية تربية تهم كل الناس لأن من
خلالها يصنع المجتمع كما سبق وأن شرحنا هنا صاحب المسرح يتحول
من تاجر إلى صاحب جامعة ، يتخرج من جامعتة تلاميذ يحملون
أفكاره ويؤمنون بها ، وتردد عبارات من مسرحيات معينة ، وتقليد
حركات لا معنى لها يقوم بها الكبار والصغار في حياتهم العامة ، ويلعب
رأس المال المدفوع في الدعاية المباشرة وغير المباشرة دوراً هاماً

جداً^(١) الظاهرة الثانية، للقضية الاجتماعية، هي الأفكار المكررة أو التي سبق تجربتها بشكل ما، وهي أيضاً تابعة للظاهرة الأولى، حيث أن صاحب رأس المال هو الذي يختار، فإنه يلجأ إلى اختيار الأضمن أو المتوقع نجاحه، فرأس المال جبان بطبعه وفقاً لقول علماء الاقتصاد، وهذا (الجبن) يحتم عليه عدم المغامرة والمقامرة بنفسه في سبيل أفكار لم يسبق تجربتها، ولهذا يلجأ القطاع الخاص إلى الأفكار المسرحية المعدة، أو المقننة أو المصورة وكلها مسميات (عملية) واحدة وهي عرض المسرحيات الأجنبية الناجحة مترجمة إلى العربية، ولا نستطيع أن نسمى تغيير الاسم من (جون) إلى (جود) إعداداً ونصفاً بأنها عملية مسرحية تحتاج إلى مؤلف عبقري، وبالطبع فإن هذه العملية بتكرارها على مدى سنوات، خلقت نوعان من القتل العمدمع

(١) بلغت إجمال الإعلانات المدفوعة الأجر لإحدى المسرحيات ٣ مليون جنيه، بالإضافة إلى أن المستشار القانوني لجمعية حقوق المؤلفين قدم في عام ١٩٩٥ فكرة رسمية عن المبالغ المدفوعة لأحد مخرجي التنفيذ بالتليفزيون، لتكرار إذاعة عمل فني معين،. ولأننا هنا بصدد حصر المبالغ المدفوعة للدهاية والإعلان المباشر وغير المباشر، لأن هذا أصبح شائعاً في كافة الدول، والفارق الذي يهمنا هنا هو أن المخرج الذي لديه منابع متعددة للمعرفة. ومساحات كبيرة من حرية الاختيار تجعله لا يتأثر كثيراً، ولكن في مجتمعات مثل مجتمعنا لا يوجد فكاك أمام المخرج إلا أن يخضع خضوعاً مطلقاً لما يقدم له، إنه مخرج سهل يقبل ما يعرض عليه، وهذه السهولة تنعكس على المواطنه عنده وروح الاندما، بل والإحساس الداخلي بالمسؤولية الجمعية، لأن كل شيء يراء مجبراً، الصمت الهامشي بونه وبين الواقع، كما الصمت بين وبين الخيال، لم تعد تثيرة جدلية لتوفيق الحكيم بقدر ما تدخل حواشي الكلمات الجوفاء التي يريدها ممثل يدهي الغباء، عندما انفجرت (قنبلة) أحمد عدوية بعد نكسة ٦٧، قلنا إن العقل الجمعي نقبلها لا من باب عذرية صرت عدوية، إنما كانت تعبر عن هذا المقتى الذي لم يؤخذ رأيه فيما حدث ويحدث أنه للهامش الذي أحس بالهواء دخله وخارجه، راح يطحن الهواء ويضطه.

سبق الاصرار والترصد لعمليات الإبداع الفكرى فى المسرح، وشلت حركة التأليف المسرحى وانتشار (المسرحيات المعدة)، هو بالضرورة عملية اقتراض أفكار صنعت لمجتمعات أخرى أجرى عليها بعض أعمال التخصيص لكى (يفهمها) المتفرج المشتري وهذه الأفكار (السلف) بالضرورة، ليست أفكاراً من بنات المجتمع المصرى ولم تتبع منه ومن حاجياته الاجتماعية والنفسية، وكل ما يحدث لها من محاولات لكى نتوهم أنها (مصرية الصناعة) محاولات فاشلة، ربما نضحك، ربما يتدفق المتفرجون على العرض المسرحى لكى يضحكوا لكن تظل هذه الأفكار المعروضة مسرحياً مجرد (عرض) لا يعبر عن المكان الذى يعرض فيه، وهو فعل متقل غير نابع حقيقة من رغبة وحاجة المتفرج!

الظاهرة الثالثة، سريان أفكار اجتماعية لا تمثل قيمة حقيقية فى الواقع، سواء عندما عرضت فى مجتمعها الأول قبل اقتراضها أو عندما اقترضناها لنقدمها فى مسرحنا، وإن القيم الاجتماعية التى تحملها هذه الأفكار الاجتماعية، علاوة على أنها منقولة من مجتمعات نختلف معها بالضرورة فى العادات والتقاليد والقيم، وبالتالي لا ترتفع إلى مستوى الفن المسرحى الذى هو القيادة الأولى لسلسلة طويلة من الفنون والتى تقود بدورها الحركة السلوكية فى المجتمع عاملة على تطوير قيم الخير والجمال والحب طاردة الشر والبذاءة والجهل.

وهنا تأتى الظاهرة الرابعة، وهى سريان (حركة سلوكية) داخل المسرح نفسه، تحدث تلقائياً - وهى عدم احترام ما يقدم - بل تصل

بالفنان نفسه إلى (البلبلة الفكرية)، إلى عدم الوصول إلى اليقين الفنى الذى يمكن أن يستشعره بداخله وأن يصل عن طريقه إلى القيمة الأصلية التى يقدمها على مسرحه، إنه يصنع وهو المزدى الأول فى العملية المسرحية. فذا لا يرضى عنه، ومأساة فنان مثل عبد المنعم مدهولى يمثل قمة هذه (اللعبة الخطرة)، فعندما هاجمه النقاد وقالوا إنه يقدم لوناً من مسرح الاستاذ، تحمل وصبر، وتعلل بأسباب كثيرة، ثم ظهر بفرقة خاصة به تحمل اسمه وقال إنه الآن صاحب الراى الأول والأخير، وأنه الآن يملك - بصفتة صاحب فرقة - أن يقدم اللون المسرحى الذى يرضى ذوقه وحسه الفنى، وأنه تحرر من ضغوط أصحاب الفرق، وتمطى وفرك يديه، ثم صاح فى حماس صريحة طرزان فى الغابة البكر. وقدم مسرحية (راجل مافيش منه) ، وابتسمنا وتألما، وقد سلمنا إليه ما هذا يارجل، إنها أروا مقتبسة عن مسرحية (أميريكية هايفه جداً) ثم إنها لا تقول شيئاً، بل بدلاً من تأكيد قيمة الخير قدمت لنا رجلاً بقرنين لاصلة له إلا أن يسمح للرؤساء باستغلال شقة صمته فى أغراض قذرة، هل هذا هو ما سميت من أجله ورثت ثورتك العارمة على فن القطاع الخاص، قال: فعلاً هذا خطأ (أنا هذا لا أتجنى عليه ولا أنقل حواراً من خيال) بل هى ملخص مناقشات أجريتها معه فعلاً، قال: انتظروا تحظى القادمة، وانتظرنا.. ثم شاهدنا مسرحيته الثانية (يامالك قلبى) وشعرنا بالحزن أكثر، وغضب ثم جرى طائفاً ثم أغلق المسرح فى غضب، ثم أعاد العرض فى غضب أشد.. لماذا يامنع؟ لأن المسرحية وحشة.. كيف نفهم الأمر - لماذا قدمتها وأنت تعرف أنها لا تقول شيئاً!.. لأنك فى النهاية لا تملك (النقد)

لا يكفي أن يضعوا اسمك فوق الجدران، ولا أن يضعوا المال بين يديك،
ولكن الأمر إذا كنت جاداً أن تتخلص من سلطة الذهب على نفسك.

مع هذا نقول:

أولاً: لسنا ضد مسرح القطاع الخاص، لأنه من الملاحظ خلال
نشأة وتطور المسرح المصري، أي منذ عام ١٩٤٨ وحتى عامنا هذا
(١٩٩٨) قام المسرح المصري، وبالتالي المسرح العربي على أكتاف
(أفراد) قلائل كانوا هم كل شيء، انفقوا أموالهم وضحوا بكل ما لديهم
من أجل هذا الفن، ولولا مجموعة من أفراد هذا الشعب بذلوا كل ما
لديهم حباً وإخلاصاً، لما وجد هذا الفن، ولهذا فإن وجود وتواجد هذه
الفرق المختلفة التي يشرف عليها أفراد يجب العمل على تشجيعها حتى
لا تنحاز إلى العملية التجارية البحتة، وأعتقد أن العملية المسرحية
أصبحت بما تحتاجه من تحويل كبير لم تعد مجرد مغامرة فنان وراث
أو هوى يبحث عن نفسه، بل أصبحت عملية تجارية اقتصادية لها
جدوى استثمارية يجب أن تعود للمستثمرين.. ولهذا نقترح رصد جوائز
مالية كبيرة تعطى لأفضل العروض المسرحية التي يقدمها المسرح،
وهذا بالطبع يعوض الخسارة المالية - إذا كانت واردة عندما تقدم الفرق
لوناً راقياً من ألوان الفنون المسرحية - مع العلم بأن الدراسات أثبتت،
دون الدخول في المناقشات السياسية، إن المسرح ينمو ويتطور مع نظام
رأس المال الحر، بل إنه يصبح البضاعة الرائجة، إذا ما أحسن صناعته.

ندرة قاعات العرض المسرحي تمثل لوناً من ألوان الإعراض عن
فهم أهمية الفرجة المسرحية في التربية الإنسانية، لا يوجد في مدينة

القاهرة الا عدد ٦ مسارح فقط، سعتهم الإجمالية تصل إلى حوالي ٥٦٠٠ متفرج فى الليلة الواحدة، بينما يصل تعداد المدينة حوالى ١٥ خمسة عشر مليوناً، وعدم وجود أماكن عرض، سواء فى القاهرة أو الأقاليم، يمثل عقبة أمام سريان ظاهرة الفرجة ونموها وتطورها.

أيام الوسية بين الرمز والمدلول

لكزنى متفرج بجوارى، يبدو أنه قاهرى، وسألنى عن معنى كلمة (الوسية)، لم أرد عليه، فقد شعرت أن الأمر يحتاج إلى شرح، فالذين عايشوا الوسية وأيامها فى الريف - من أمثالى - يفهمون ما هى الوسية، ويتقاطر على خيالهم جحافل من ذكريات الوسية وصاحب الوسية وابن صاحب الوسية، الهيصمة التى لا رابط لها ولا زمام، العيار المفلوت، والقانون الغائب، الفوضى فى المرعى والزراعة، الخيبة فى الإنتاج وقلة الغلة - الأجر المحبوس عن عمال تعبوا من المطالبة فناموا كسالى تحت أشجار الوسية، وصاحبها يمضى ليلالى الأنس فى القاهرة، لا تكف يداه عن طلب المزيد من المال، ولا يكف لسانه عن سب الناس، إذا تنفسوا خنقهم - وإذا صمتوا انزعج لسكونهم، فهم فى جميع الحالات أفاعى تستاهل القتل، وله فى نسائهم مزرعة يجوس فيها كما يجوس الثعلب فى حقل الكرنب، يتلف هذه، ويفتك بأخرى، ولا أحد يستطيع أن يقول: لا، فنحن فى الوسية.. حيث كل شئ مباح لصاحب الوسية ولتيران الوسية التى يتركها الكلاف تأكل من المرعى أو تأكل من عيدان القمح، بل لا يجروء الكلافون على قيد تيران الوسية، بل يطلق لها العنان سائبة هائمة تأكل ما شاءت.

وعندما يختفى القانون، يختفى العدل، وعندما يختفى العدل
تختفى الكرامة مع الزوجة المخطوفة، وعندما تباح الحرمات يطمع فى
المدينة كل جراد الأرض.

كيف أرد على زميلى القاهرى الشاب وهو لم يعش التجربة كما
عشتها أنا واقعاً خلف حياتنا زمناً طويلاً، تحولت فيه مصر كلها إلى
وسية كبيرة، ترعرعت فيها التيران، وداست بأقدامها الشرسة كل
موازين العدل، حتى ذلك الميزان الصغير الذى نجا منهم رقى فى يد
القاضى (محمود التونى) يتباهى به راقصاً ليعلن علينا أن هناك
(عدل)، وأن هذا ميزان العدل المضبوط (.. واللى مش عجبك يوزن
بره)، ولا نملك إلا أن نجيب عليه فى نفس واحد (اللى!!)، فليس لنا
خيار أن نعلن إعجابنا بعدل القاضى أو عدم إعجابنا بميزانه، فكيف لنا
الخروج لكى يتسنى لنا أن نزن عند قاض آخر؟ فقد مات القضاء مع
موت العدل، ورقى القاضى الظالم إلى رتبة قاضى القضاء، حتى ولو
ارتبنا فى عدبه فرأى من شكوه؟.. إلى الشرطة؟! كما فعل (عبد
السلام محمد) الذى وقف يشكو لعامود الدور؟

الشرطة فى خدمة الشعب، أقصد فى خدمة صاحب الوسية،..
تفعل ما يأمر به، فهو الشعب وحده وفى خدمته تتفانى، وما عداه
لاشئ، فقد تحولت (قمر زوجة عبد السلام محمد) إلى حالة سياسية
ممنوع الكلام عنها لأنها من اختصاص السياسة العليا، من اختصاص
(الخدقदार) صاحب الوسية، الذى سلب كل سلطة كما سلب القاضى
حقه فى أن يكتب (منطوق الحكم) فليس على القاضى إلا أن يتلوه فقط،

بثقله بلسانه، فالقاضي - حتى ولو كان قاضي القضاء - مجرد أداة في رسية (الخدق دار) .

وأمر عام الشرطة (مدحت مرسى) مجرد كرياتج في يد صاحب السلطة، والذي يعارض أمر عام الشرطة، فإنه يتعرض للعذاب المطلق على يد كل من (سلقط) و (ملقط) .

في الوسية إذا تكلمت تعاقب، وإذا صمت تعاقب أيضا، فأنت في الحاليتين مدان وخلفك يتربص سلقط وملقط ولن تغلب منهما، فهما وحشان مسعوران لا يكفان عن شرب الدماء .

الوسية جرت كل هذا معها، فضحت المستور، وأظهرت المدلول، وقفت بالرمز إلى دائرة الضوء، وأحمد عفيفي، في ثوب العفة الأولى لكاتب مسرحي جديد، وقع في المحذور وفصح قضيتته، رغم أنه يتصور أنه يقدم رمزا ويتخفى خلف اسمه، فالاسم الذي اختاره يكشف عن نواياه من أول وهلة، فلا مستور حاول أن يداريه، ولا مخبره في دهاليز الجب يجب أن نبحت عنه، إنه منظور وواضح، كل ما يقوله، وكأنه التسجيل! ومع هذا فإنه يذكرنا بالمسرح الاجتماعي، الذي ازدهر أيام الدكتور عبد القادر حاتم أيام النهضة المسرحية التي قدمت لنا العديد من المسرحيات الاجتماعية، كما قدمت الكثير من كتاب المسرح الاجتماعي وعلى قمتهم سعد الدين وهبه، إنها عودة إلى (وعى المسرح) أو عودة الوعي إلى المسرح .. مسرح القطاع العام .

(٤٠) مشهدا تضمنتها المسرحية، أى أن هناك مشكلة (القطع) الأزلية التي تفكك العمل المسرحي، وتآكل التعاطف الجماهيري مع

المسرح، تلتهم ذلك الخيط الودى الذى ينشأ بين المتلقى والممثل، ولكن عبد الغنى زكى مخرج المسرحية أنقذنا من هذه الورطة واستفاد بإمكانات الإضاءة التى أعطته منفذا لكى يصل ما انقطع من حبال الود بين المتلقى والممثل، كما أنه استطاع بطريقة احتضان صالة العرض وإضافتها بكاملها إلى خشبة المسرح، عن طريق تسال المنادى (عبد العزيز عيسى) إلى الصالة باعتبارها أرضاً من ضمن أراضي الروسية، أعطى المخرج، بهذه الحركة البسيطة، جواً من الجذب الجماهيرى لنص ملئ بالجمال الطويلة الخطابية الديرة، كما أنها ساعدت فى توضيح المدلول وفصح الرمز حيث اختلطت القضية التى يعرضها النص من خلال شخصيات تبدو تاريخية فى مظهرها، بالقضية العامة التى هاشتها الجماهير واقعا، ومن هنا يقفز المخرج إلى دور الفكر السياسى.

ودخول (عبد السلام محمد) فى إطار ضم الصالة بالمسرح، مع قدرته الرائعة فى الأداء، أقام الدليل على أن فكرة عبد الغنى زكى لم تكن مجرد خطوة تقليدية يقلد فيها مخرج آخر، بل دلت على أنه يعنى ما يقدمه من خلال نصه المسرحى، فلم تكن حركة علوية أو تقليدية، (عبد السلام محمد) يغوص فى الصالة، يشكو لطوب الأرض، يقترب من المتفرجين، إنه نموذج جيد لمطحن مطعون من ضحايا (خندقدار الهوجا) الذى سلبه زوجته والتى هى - فى نفس الوقت - ابنة عمه أى أنه سلب العائلة مع الزوجة، وسلبه العقل ثم سلبه الصحة، وبعد ذلك سلب منه كل شئ.. سلبه حياته، وحكم عليه بالموت.

وأداء (عبد السلام محمد) الجيد يجعلك تشعر بهذا (الحرفوش المغبون)، فقد كنا جميعا مثله، وإن كان هو قد اشتكى الشرطة للشرطة،

ونحن لم نفعل، وإن كان هو قد أقدم على الموت لإنقاذ (نور الدين)
ونحن لم نتحرك خطوة.. فإنه فعل ما كنا نرجو أن نفعل، وما كنا نفكر
فيه، فمن حقه - بالتالى - أن يطوف بالصالة، وأن يأتيها مرة من
الشمال ومرة أخرى من الجنوب، إنه يحرقها بكلماته عليها تستنبت زرعاً
عملاقاً يقف فى وجه (الخدقدار)، وتطاول حتى تعلو على أرض
الحارة، وتصعد درجات الحكم.

ولكن المحير، الموقف النسائى، أو العنصر النسائى فى المسرحية،
فى المسرحية سيدتان، أولاهما (قمر) ابنة الحانات والخمارات التى
تسعى حتى تصل إلى فراش الخدقدار، ومن هنا تتربع على قلبه وعلى
رأس المجلس الحاكم للوسية.

والزوجة الفلاحة الخائفة أبداً على زوجها، الثرثرة دون توقف،
بلا هدف تصلح له، فهل يليق أن تغفل هذا العنصر العيوى هذا الإغفال
ولا نورده إلا فى حالتين كلتاهما على نقيض الحركة العامة للمسرحية،
رغم أهمية الأولى، والتى تحولت من زوجة إلى حالة سياسية

قمر (ميرفت سعيد) صعدت السلم من الأسفل، من موسم فى
كباريه إلى زوجة (البصبع أوغلى) الوزير الأول فى وزارة الخدقدار،
وهى فى نفس الوقت عشيقته الخدقدار الذى يهيم حياً، وأيضاً هى خليقة
قاضى القضاء، وعضو فى المجلس الموقر الذى يحكم الوسية، إنها
صعدت عن طريق جسدها، هى كما أعطته لنور الدين داعية الحرية
أعطته للطاغية، ثم تنقلب فجأة - ودون مبرر درامى تصنع - إلى
زعيمة للشعب، تخطط له ثورته، وتقوده فى نضاله، وتدلهم على أسرار

القصر ، قصر عشيقها الحاكم، وهي تضحك من قلة عقل الخندقدار، وهكذا ومرة واحدة تنقلب قمر إلى زعيمة ثورية دون تبرير مقنع لهذا التحول، اعترف أن هناك في الأدب العالمي العديد من المومسات اللاتي انقلبن إلى ماضلات، أو كن ماضلات وتسترن تحت ملابس العاهرات زيادة في الحيلة، ولكن كل عناصر هذا التحول - درامية - موجودة، لا غائبة كما في حالة قمر.

ومن هنا كان الإحساس بثورتها مفتعلاً، وكان صراخها (الوطن) لا معنى له، وهكذا تشابهت مع صراخ الفلاحة - عنصر النساء الثاني في المسرحية - وكأن الوسية التي تموج بالثورة قد خلت من النساء، فإذا كان الرمز هو المقصود فقد أخطأ الرمز وجانبه الصواب، أما إذا كانت الدلالة واضحة دون رمز.. فان المؤلف - أيضاً - قد جانبه الترفيق، وظلم نساء الوسية.

وأضعف ما في المسرحية هؤلاء الناس الذين يتجمعون على المسرح، ثم يهتفون وبعدها يتفرقون في ضجيج ليتجمعوا مرة أخرى ليصرخوا ثانية بكلمات جوفاء لا معنى لها، تجعل المتفرج يكف عن التعاطف معهم، ويجلس منتظراً انصرافهم لكي يتابع المسرحية، ولهذا فان الفصل الثالث، عندما أصبح الموقف يحتاج إلى كلمة المجاميع إلى كلمة الشعب، إلى أهل الوسية، احتجنا إلى هؤلاء الكومبارس الذين هبطوا بإيقاع المسرحية، وأصيب المتفرج بالملل، ذلك لأن هذه المجاميع، وهي عادة من كومبارس المسرح، لا تجيد ما تفعل، فإذا حاولت التحمس لدورها جاء مفتعلاً خالياً من الروح، وضاعف من هذا

أداء الخلدقदार (حسين الشربيني) الذي لم يكن موفقاً على غير عاداته في فهم شخصية حاكم الوسية، فتردد أدائه بين (الفارس) و(الأراجوز) الأمر الذي جعل دوره خالياً من الروح مفتعلاً في ظاهره، وأيضاً (بعبع أرغلي) عبد المحسن سليم، فلم يكن موفقاً، وأحسست أنه في راد آخر غير وادينا، وفي مسرح آخر غير مسرحنا، ربما كان يفكر في السفر أثناء وقوفه على خشبة المسرح.. فلم يكن أبداً (بعبع أرغلي) الوسية المنتظر. اليد الطولى في الوسية، المنفذ لكل مخططاتها في التحكم.

وإن كان الرمز واضحاً منذ البداية، فلم يكن هناك مسترر يحاول أحمد عفيفي الحفاظ على سريته، وبالتالي لم يكن هناك مبرر للرمز في الأساس الأول، فالأسماء التي أخذت طابعاً تاريخياً، والملابس التي جاءت من (اللاعصر)، كشفها الحوار المباشر، والجمل الخطابية، حتى رمز الجراد الذي جاء وكأنه أمر عفوى مر بخاطر المؤلف، ولم يستفد به ولم يستغله استغلالاً كان من الممكن رفع قدر المسرحية إلى درجة أفضل.

إن إختفاء الرمز ووضوح المرأة دفعة واحدة من أول الاسم، ليس عيباً في حد ذاته، بقدر إصرارنا على التخفي، ولماذا الإختفاء والاحتفاء خلف الكلمات العامة، والتكر في الملابس التاريخية، والحرية أصبحت مكفولة للجميع، والنقد مباح، والكلمة الصريحة الواضحة، تجد لها الآن متنفساً تنطلق منه، ويتوقف الأمر في النهاية - خلال هذا الجو الرائع من الحرية، على قدرة الكاتب على التعبير عن آمال شعبه وآلامه، إن الطريق مفتوح الآن إلى عودة ما يمكن أن يسمى (المسرح الواعي)

الذى يقول ولا يخشى السلطة، لقد مات الخندقدار، كما نفق (الببيع أوغلى) ، ودخل (أمر عام الشرطة) السجن، واختفى سلقط وملقط من ساحة الشعب التى اتسعت حتى غطت جدران كل القصور.

ومسرحية (أيام الوسية) خطوة فى باب الاجتهاد لمسرح القطاع العام فى طريق عودته لريادة المسرح العربى، وسيكون عبد الغنى زكى أول من ساهم فى فتح هذا المجال، لقد كسب القطاع العام مخرجاً شاباً جديداً، لن يهرب إلى القطاع الخاص.. فقد مضت أيام الوسية وجاء الرعى إلى هيئة المسرح.

الفرجة من خلال رحلة سعد مكاوى

ومسرحية الميت الحى المفاجأة واستدارة الواقع

هل هى مصادفة أن تعرض ثلاثة أعمال فنية، وفى وقت واحد، كلها تدور حول الإيمان والعلم، فمسرحية «الشيطان يسكن فى بيتنا» للدكتور مصطفى محمود تتعرض لهذا الأمر ولكن من جانب الفكر الصوفى وتقديره لدور العلم المتطور لتطوير المجتمع، أو ما يمكن أن يسمى «الإيمان العلمى».

وفيلم «لقاء هناك» لثروت أباظة - هو أيضاً وبطريقة مختلفة إلى حد ما - يتعرض لهذا الموضوع، ولكن يتناول من خلال فكر الشباب الملحد ونظرته إلى الإيمان حتى يصل من خلال «الإيمان التربوى» إلى الإيمان الكامل.

وإذا كان إبراهيم في مسرحية مصطفى محمود إيمانه راسخاً لا يتزعزع تحت ضغط العوامل الخارجية، ورغم الهزات التي يتعرض لها، إلا أنه إيمان رجل هجر الحياة وتركها في حالها وسمى هو إلى حال نفسه، هو إيمان المبتعد عن الشر لا إيمان المحارب للشر، ولهذا فهو يرضى بالتحدى الذي يعرضه عليه الشيطان المتمثل في تلك الفتانة التي زارته في خلوته، ويذهب معها إلى ساحة قتال.

وإيمان «عباس» في فيلم ثروت أباظة.. إيمان رافض، لقد عايش تجربة تربية علمته الدين بطريقة خطأ، ولهذا فهو عندما يثور على كل الأوامر مطالباً بالحرية، ولأنه تلقى تعليمه الديني عن طريق الأوامر، فإنه.. بالتالي.. يثور على الدين ضمن ثورته على كل ما هو مفروض من فوق، ولهذا أصبح ملحداً، ولكن في الظاهر فقط، وليس إلحاده عن إيمان مطلق، إنه يؤمن بالتجريب، بالعلم التطبيقي ويقبل التحدى.. أيضاً.. الذي يسوقه العلم هذه المرة.

وكما يفشل الشيطان في غواية إبراهيم وإتباعه عند مصطفى محمود، رغم الرداء الذي ارتداه يفضل أيضاً إلحاد عباس عند ثروت أباظة في التصدى لصحو إيمان عباس الداخلي.

إن العلم الذي يرفعه الملحدون يفشل في التحدى ويسقط، ليمود الإيمان من جديد إلى قلوب الناس.

وسعد مكاي في مسرحية «الميت والحي»، قد تصدى لهذا كله، ولكنه قدمه من خلال رؤيا ومنظور أكثر تصرفاً، بل وأكثر تحدياً للعلم، وهو.. وبالتالي.. أكثر نضجاً وتطوراً عما قدمه مصطفى محمود في

مسرحية الشيطان يسكن في بيتنا. وخاصة من هذه الناحية، إننا هنا أمام عمل درامى جيد الفكر، ولنا أمام عمل فكرى ضعيف الدراما!

ما الذى يمكن أن يتحدى الإيمان؟ العلم.. أليس هو ما يتخذه الملحدين علماً ليرفعوه ويشيروا إليه كلما تحدثنا إليهم عن الإيمان؟ عباس كان يصرخ: فى فيلم لقاء هناك، وهو يستجد بالآلات العلمية لكى تلقى زوجته من الموت.. هذا هو العلم!! لتأخذه ونقيمه تحدياً فكرياً وعملياً للإيمان.. وهذا ما فعله سعد مكارى.

الدكتور الصيدلى - عند سعد مكارى - يفنى عمره كله فى اختراع دواء ليرقف به الموت، إنه يعلم انتصار العلم على الموت، والانتصار على الموت لا يعنى - فقط - مجرد وقف الموت، والإمساك بالحياة لكل الناس، بل إنه يعنى هدم أهم ما ينادى به المؤمن وهو الثواب والعقاب فى الحياة الأخرى بعد الموت. فلن يكون هناك نهاية عمر الإنسان على الأرض، لقد أمسك الإنسان - عن طريق علمه - بناصرية أمره وأصبح فى إمكانه أن يقرر حياته، إن الموت يقينى أو الحتمى والفجائى الذى كان يرعب الإنسان لكى يفعل الخير ويبتعد عن الرذيلة، انتهى واستبدل به الإنسان حياة دائمة. فالإنسان أمامه الدنيا بأكملها يفعل بها وفيها ما يشاء.

العلم الذى اخترع دواء الموت، يستطيع - بالتالى - أن يصنع المعجزات وعلى الذين يحكون لنا حكايات المعجزات والخوارق كأدلة على الإيمان.. عليهم أن يكفروا عن هذا اللغو، فقد أمكن للعلم - هم الآخر - قدرة الاتيان بالمعجزات وتقديم مجموعة هائلة من قصص الخوارق،

ألم يقدم لنا هذا الدواء السحري الذي يوقف الموت، وبالتالي يقدر على المزيد من الأدوية.. إنه رب جديد اسمه العلم!!.

ويقدم لنا سعد مكارى ثلاثة نماذج - تعيش بالفعل - تتحرك، تتنفس، تعمل بعد أن مرت بتجربة الموت، بل بعد أن ماتت فعلاً.

الحلاق عبد المنعم إبراهيم، رأى الموت ثم ردت إليه الحياة بعد أن شرب من الدواء العجيب الذي قدمه له الدكتور المخترع، حمدي غيث، الكناس، وأيضاً هذه السيدة العجوز، أمينة رزق،.. إنهم جميعاً، وأمام كل الناس يتحركون ويحيون، بل عليهم أن يقوموا بكل واجباتهم كاملة لأن الناس تطالبهم بذلك.

ولكن ما هي حقيقة حياة هؤلاء؟ إن المرأة العجوز، رغم أنها تتحرك، وتحمل الحقبة للدكتور، بل وتشترك في الأعمال المنزلية، تتحرك وكأنها دمية وكذلك الكناس الذي يظل طوال المسرحية جالساً في بلاده ركل.. أما ذلك الحلاق الثرثار الذي يقصرف بحيوانية غير عاقلة فإنه أيضاً يشبه الدمية الوحشية.

لقد اكتشفنا عيباً في الدواء، واكتشف العيب - أيضاً - صاحب ومخترع الدواء نفسه - ولهذا راح يفكر في إدخال التعديلات عليه، إنه يطلب المزيد من التجارب لكي يخلق طوابير الشباب التي تتحدى الموت، ونحن أيضاً - عن طريق شقيقه الطبيب، عبد الرحيم الزرقاني، اكتشفنا عيباً هاماً ومهماً في هؤلاء الذين يتحركون.. إنهم ماتوا فعلاً، رحلوا عن عالمنا وأصبحوا في العالم الآخر، إن هذه التي تتحرك أمامنا، معلنة انتصار العلم، ما هي إلا دمي لا روح فيها، لقد انتصر

العلم بالفعل ولكنه انتصر على الدود، فهؤلاء الثلاثة الذين قدمهم لنا الدكتور المخترع ليسوا بشرا وإنما هم أشباه بشر، أشباح تتحرك «بزنبرك» لأنها خالية من الروح، وهي ما يميز الإنسان عن بقية الأشياء الأخرى، لإنسان يتميز بأنه يحمل أمانة الرعى، وأمانة التفكير، وبالتالي يحاسب على عمله وعلى تفكيره، والذي يحرك فيه كل هذا هو روحه، وما يهملنا إلا الروح، ولا يهملنا في كثير ولا في قليل هذا الجسد الفاني، ولقد ماتت أرواح هؤلاء الثلاثة بالفعل.. وبالتالي لم ينتصر العلم!

وتأتى وحشية الحلاق وهجومه على الأطفال، ثم قيده بسلسلة حديدية كما تقيد الحيوانات المتوحشة، إثباتاً على أن الحلاق قد مات بالفعل وندبته زوجته أمامنا، فهي تعترف أمام كل الناس أن هذا الواقف أمامنا ليس زوجها، الإنسان، الصابر، المكافح، الذي ينام على غذائه الأطفال واليتامى.. وأن هذا الشئ الحيوانى الهمجى المتعطش للدماء.. مجرد جيفة.

ويشعر العلم من خلال المخترع العبقرى بمرارة الهزيمة ولكنه لا ييأس ويعيد حساباته مرة أخرى.

وتدور الدائرة لتأتى بما لا يشتهى المخترع العظيم، بالإضافة إلى ثورة زوج ابنته وشقيقه وخادمه المخلص، فإن أشباح البشر الذين حاول أن يجعلهم يتحدون الموت يتساقطون وهذه هي السيدة العجوز تفقد «الزنبرك» الذى يحركها، أى «الباى» الذى يمسك بها لكي تقلد لنا حركة سيدة عجوز قد تحطم وهامى تتأرجح، ثم تموت.

ويقف العلم وقد تحطمت أنيابه ينظر إلى ضحاياه وقد انهاروا، ولكن هذا العلم - وهذه فكرة جيدة في المسرحية رفعتها من مقام المسرحيات التقليدية إلى مصاف المسرحيات الفكرية ذات القيمة - هذا العلم مشكوك فيه، لأن العلم الجيد هو العلم اليقيني، ولكن هذا العلم - في المسرحية - علم قائم على دعامين، الدعامة الأولى. الدكتور الصيدلي الذي بدأ من منطلق عاطفي حيث ماتت زوجته وهي في سن الشباب وبدايته، وهي بالتالي دعامة عاطفية.. وعادة العواطف يتعلل بها العلميون لكي ينالوا من قيمة الإيمان، والدعامة الثانية. مساعدة اللص المختفي في رداء الصيدلي المساعد، إنه إنسان متعشش إلى شهرة المال والشهرة والجنس، إنه لا يتخرج من مغازلة زوجة قريبة وصديقه وولي نعمته والذي عيشه عند الدكتور، بل لا يتخرج من معاشرتها وغوايتها لكي تترك زوجها وتطالبه بالانفصال، هذا المساعد الشريك الذي يسرق الدواء في النهاية، ومن هنا مكن الخطر وهو الذي يفوز في النهاية للأسف.

إن التسلق على أكتاف النيات الطيبة، ومحاولة الوصول إلى القمة بشتى الطرق، وعلى حساب كل القيم، يجعله سعد مكارى المعادل الموضوعي للإلحاد الذي يرفع رأيته الدكتور المخترع.

هذه الازدواجية، التي وضعها سعد مكارى قد أثرت العمل الدرامي وجعلت له قيمة اجتماعية - أيضاً - بالإضافة إلى قيمته الفكرية، وأوجد في المسرحية حيوية، إن زوج ابنة الدكتور يصاب بالقلب، لم يكن مجرد مرض في القلب. إنه الداء الذي استشرى في البلد، حيث تتسلل الجراثيم على شكل هؤلاء الوصوليين، ويضحفون حتى القلب لكي يعبثوا

فيه فساداً حتى يثلف القلب، إن الأمر قد استفحل إلى درجة أصبحت تهدد الكيان الاجتماعى كله .

والمساعد الذى يخترع دواء الموت والذى يتسلل حتى مخدع الزوجة لقريبه ، إنهما قد تقابلا فعلا رغم إنه على النقيض إلا أنهما يرغبان فى الوصول إلى هدف واحد، إنهما مختلفان فقط فى «الطريقة»، ولكنهما متفقان فى الغاية، فى الهدف .

المساعد يريد كل شئ عن طريق الدواء الذى اخترعه مع الدكتور الذى لا يبغي إلا العلم للسانه، ولكن هكذا العلماء يقولون ذلك، ولكن تجار الدود يحولون كلمات العلماء واختراعاتهم إلى مسابك لصنع المال والذهب ولو على حساب البشر فالحياة البشرية لاتعطيهم فى كثير أو فى قليل .

إنهما متشابهان رغم مايقولانه - كل على انفراد - الدكتور ومساعده . إنهما فى النهاية - أيضاً - يخسران .. لينتصر البرغم الأخضر للحياة الحقيقية لقد أهلكوا عن حضور «الحفيد» قادماً من الريف .

والفكرة عندما تكون جيدة فإن أمامها موقفاً صعباً .. وهو كيف تظهر على المسرح بنجاح يضاهى نجاح فكرتها . لأن المسرح فى النهاية له مكوناته الخاصة التى يمكن أن تفسد الفترة المسرحية إن لم تكن مؤهلة لوجودها على المسرح .

ولا أدري لماذا نلجأ فى أعمالنا الدينية أو التى تتناول أعمال فكرية دينية بحماس يصل إلى حد «الزعميق»، ونقدمها فى توتر يفسدها ويضر بها، إننا نشعر بالدكتور المخترع وهو ينادى كما ينادى منشد فرقة

الطبول ، حيث تأتي طرايبير الشباب كيف نتخلص من هذه السذاجة ونحن نتناول هذه الأمور، لأن بساطتها تكسب لها نجاحاً نصيحه بسهولة، وهذه السلالم الكثيرة والبناء المعماري الشديد التعقيد، وكأننا نقلد فيدرا، ولأنهم صنعوا السلالم في فيدرا فيجب أن نصنعها في الميت والحي، وكأنها ضرورة!

إن تقسيم المسرح بهذا الشكل الذي صممه مهندس ديكور المسرحية كان مقيداً من الناحية العملية، ووفر تغيير الديكور وكثرة «البلاك أوت» الذي كان على المخرج اللجوء إليها، ولأن المساحة الدرامية في الأصل المكتوب تقتضي هذا الأمر، ولهذا فإن من الأمور التي نجح فيها مهندس الديكور والمخرج أيضاً هو الوصول إلى هذا التصميم المعماري لخشبة المسرح القومي حتى يمكن تقديم هذه المشاهد السريعة دون أن نقطع تسلسل الحدث الدرامي، وإذا كان مجدى مجاهد قد أفسد على سعد مكارى فكرته، فإنه في نفس الوقت قد استفاد من تجربته السابقة وأصبح أكثر حيوية وانطلاقاً في تصميمه للحركة العامة على المسرح وإن كنا نعيب عليه الحركة الفردية للممثلين، لقد نجح في تصميم حركة عامة جيدة احتوت هذا الديكور المعماري ولكنه تكاسل في تصميم الحركة الفردية لإطار الحركة لدى الممثل وخاصة وهو يقدم المشاهد التي كانت في الصيدلية فقد كانت منزوية إلى حد بعيد، بينما كان لديه هذا التصميم المعماري الهائل على خشبة المسرح ولم يستفد به كلية، وعلى الأرجح كان مجدى مجاهد أسيراً لتقطيع المشاهد عدد سعد مكارى.

رمع هذا إن وجود مسرح فكرى جاد يقدم لنا قضايا عصرنا
ويطرحها من وجهة نظر كتابنا هو فى ذاته نجاحاً رائعاً لمسرحنا
المصرى، ولا يضره هذا الانتشار الوالى لمسرح القطاع الخاص
التجارى بمفهومه المنحرف الذى لا يود التخلص منه.

فإن كانت «فيدرا» قد أكدت أهمية المسرح الجاد وتشوق الجماهير
إليه، فإن المسرحية الثانية للمسرح القومى هذا العام تؤكد إن لم تكن
حالة شاذة ولم تكن مرمضاً عارضاً سرعان ما يزول، بل هو صحوة
المسرح القومى الذى عاد إليه شبابه واسترد عافيته.. ونأمل المزيد من
صحوته الشابة من خلال مسرحيات مسرحية جادة وجديدة.

يوسف السباعي ومسرحه الغائب.. أم رتيبه

(..الدنيا!!.. ما هي الدنيا ؟ .. زينة الليل .. سحره النهار.. يجلوها الظلام ويكشفها الصباح.. ما شئت بالجدى من أنوار ساطعة، وزخارف لامعة، وبالنهار مصابيح عمياء، وأدوات لا ماء ولا رواء. الدنيا!.. ستار تمثيل حقير في ذاته. أما ما تراه من جماله وروعته فإنه باطل من تزوير الليل وخدعة من تمويه الأنوار). عندما قرأت هذه الكلمات التي أوردها يوسف السباعي كمقدمة بارزة لقصته (بصقة على دنياكم) في مجموعته يا أمة ضحككت، وهي من كلمات أبيه محمد السباعي، طاف بخاطري قناع الوجه المسرحي الذي نضعه للدلالة على المسرح، ذلك الوجه الضاحك الباكي، الذي تؤكد لك أن الشيء يحمل الصفة وعكسها، أو يحمل الموت والحياة، النور والظلام.. وأخذت أربط بين تلك الكلمات ذات الدلالة الهامة ورمز المسرح ومعناه، ونساءلت هل هناك علاقة ما بين (الإبداع الدرامي) وروح الفيلسوف،

وهل كانت لدى السباعى ما يمكن أن يسمى (روح الدراما) ؟ إننا أمام كاتب درامى من الطراز الأول وإن كان إنتاجه الدرامى قليل نسبياً ؟

ومن البداية ليست الكتابة المسرحية مجرد العمل بمجموعة من القواعد سواء القواعد الكلاسيكية القديمة أو القواعد الحديثة، أو مراعاة بعض الاعتبارات حتى نصل إلى (شكل درامى) للإبداع الأدبى.. الذى نراه فى شكل مسرحية، أعني. رغم أن الكثير من كتاب النقد يرون هذا - إننى أختلف معهم، ذلك لأنه ينبغي توافر شيء هام، قبل الوصول إلى (الشكل المسرحى)، وهذا الشيء هو روح الدراما، التى يجب أن تكون قائمة وموجودة بالفعل عند الكاتب المسرحى، ذلك لأن المفكر عمومًا يريد أن يعبر عن أفكاره بشكل ما، أو بمعنى أوضح إن الأديب، يريد أن يعبر عن وجهة نظره فى الحياة، أن يقول فلسفته التى توصل إليها، بقولها للآخرين، فليجأ هذا الأديب إلى أشكال أدبية يجعلها أداة توصيل لفكرة للقارئ.. وهناك - بالتالى - الأديب الروائى الذى يجعل من الشكل الروائى للإبداع الأدبى وسيلته للوصول إلى وجدان الجماهير، والأديب القاص.. إلى آخر هذه الأشكال التى يختارها الأديب لى يعبر عن وجهة نظره.. وتتساوى هذه الأشكال الأدبية فى قيمتها، وإن اختلفت حسب قدرة الأديب ومقدرته.. والمسرح أيضاً أو الشكل المسرحى، أحد هذه الأشكال التى يلجأ إليها المفكر أو الأديب، ولكنه يختلف عن بقية الأشكال الأدبية اختلافاً كبيراً.. يجعل اختياره كوسيلة للتعبير عن الأفكار ليس بالأمر السهل، ذلك لعدة أسباب هامة رجوعية، منها أنه الشكل الوحيد من الأشكال الأدبية الذى يحتاج إلى (مجموعة) مبدعين لا مبدع واحد، فليس الكلام المكتوب كافياً وحده

للوصول إلى الجماهير، ولهذا يجب توافر عناصر فكرية أخرى من مخرج وممثل ومهندس ديكور.. إلى آخر هذه الفرقة التي يجب أن تعزف جميعها نفس اللحن لكي يسمعه (الناس) .. وبالتالي فإن اللجوء إلى هذا الشكل يحتاج إلى المفكر أو الأديب الذي (يستوعب) هذا الأمر، ويتحمسه، بالإضافة إلى الخصائص الرئيسية الهامة لفن كتابة المسرح، وبالتالي يصبح الأمر متعلقاً بوجود (روح الدراما) عند المؤلف الذي تظهر عنده حتى ولو كان يكتب لونا آخر من ألوان الأدب.

فهل هذا كان متوافراً لدى السباعي؟!

الإجابة بالإيجاب.. ولدينا الأدلة، ولو تفرغ السباعي للكتابة المسرحية لاستطاع أن يطور الفن المسرحي المصري والعربي تطوراً مذهلاً، وأيضاً، ولو أن أعماله المسرحية الأولى لقيت اهتماماً أكبر، ذلك لأن روايته الأولى (أم رتيبة) التي نشرها عام ١٩٥١، لم تجد طريقها إلى المسرح إلا صدفة.. عندما قرأها فتوح نشاطي صدفة، حيث اشتراها - أيضاً - صدفة، الأمر الذي جعله يندفع إلى (الفرقة القومية للتمثيل) صائحاً وجدتها.. وجدتها. وعندما استفسره أعضاء لجنة القراءة في الغرفة قال، عندما اشترى مسرحية (أم رتيبة)، وكان ذلك بالمصادفة، وبدأ يقرأ فيها وجد نفسه يلتهم سطورها في نهم شديد، حتى انتهى منها في جلسة واحدة، وشعر أنه أمام مؤلف كوميدى من الطراز الأول، هذا ما يقوله فتوح نشاطي شيخ المخرجين وأحد أعمدة المسرح المصري ورواده الأبطال، وقدمتها بالفعل الفرقة القومية حيث اشترك فيها سامية رشدى، وفؤاد شفيق من إخراج الاستاذ فتوح نشاطي.

ونجاح المسرحية نجاحاً جماهيرياً واستمرار عرضها، لم يشفع للسباعى عند جهازة المسرح وفلاسفته، وبالتالي ليس (خلق) مؤلف مسرحى.. عملية فردية، وليس الأمر أمر عبقرية فردية، ذلك وقد سبق وأن قلناه، إن هناك (عملية مسرحية) فالمناخ هو الذى يخلق هذا المؤلف ويبرزه بل ويستلبدته.. ولهذا فإن السباعى رغم أن لديه (روح الدراما)، لديه تلك الرؤية المكثفة الشمولية التى يجب أن تتوفر للكاتب الدرامى، كما أن لديه ذلك الإحساس المرفف والدقيق لالتقاط (الصورة المسرحية) سواء الباكية أو الضاحكة، ولديه (الكلمة) الحوارية المكثفة واللازمة للكتابة المسرحية.. إلا أنه لم يكن حوله ذلك المناخ الذى يستلبدت كل تلك المكونات.. حيث يقدمها ويفخر بها، ولهذا فإن الإبداع الأدبى أوغل فى الشكل الروائى أو القصصى وإن كان يجنح أحياناً - إشتياقاً - إلى الشكل المسرحى.

ثم جاءت مسرحيته الثانية (جمعية قتل الزوجات) التى أخرجها الفنان نور الدمرداش فى الستينات، والغريب حقاً، وهذا ما يؤكد أن روح الدراما هى أهم ما يجب توافره لدى المؤلف المسرحى، أن موضوع مسرحية (جمعية قتل الزوجات) التى نشرها عام ١٩٥٣، يتناول نفس الموضوع السابق ولكن بشكل جديد، ذلك أن أم رتيبة فى المسرحية الأولى تبغى الزواج وتبحث عنه، يمنعها عن ذلك أخوها المشتغل بأعمال تحضير الأرواح وما إلى ذلك كما يمنعها.. إن ذلك الرجل الذى تقدم للزواج منها (طرشجى) والطرشى عدو سيد أفندى أخيها، أى أن ما يحول دون زواج أن رتيبة هو (الطرشجى) ولا تزوج إلا بعد أن يموت الأخ الذى يكره الطرشى، هنا رغبة فى الزواج لا تتم إلا بموت

الأخ المتصرف عن أخته وعن رغبتها في الحياة حتى يتخذ من بغضه للطرشي حجة يبرر بها رفضه للعريس، أما في جمعية قتل الزوجات فلحن أمام مجموعة من الأزواج كرهوا الزواج، ضاقوا بالزوجات حتى أنهم قرروا قتلهن والتخلص منهن، أي أن (الرغبة) في المسرحية الأولى هي الزواج وإن كانت ظاهرة أكثر عند أم رتيبة إلا أن (سيد) الطرشى لديه نفس الرغبة (الحرقاة)، أم (الرغبة) في المسرحية الثانية هي (التخلص) من الزواج، وكأنهما يشكلان معا أسطورة الحياة والموت، تلك الأضداد الموجودة في هذه (الدنيا)، وبالتالي لم يكن عبثاً أن أورد السباعي تلك الفقرة التي كتبها أبوه لكي يصفها في مقدمة القصة التي نشرها عام ١٩٤٨ وفي المسرحية الأولى يتم الزواج أي تتحقق الرغبة، وفي المسرحية الثانية لا تتحقق الرغبة وهي (القتل) وبالتالي يتفكان في النهاية.. أي أنه رغم هذا فالزواج ضرورة مهما اختلفت فيه الآراء.. هنا نصل وحدة المفهوم الفكري أو خاصية الفلسفة الاجتماعية عند يوسف السباعي وهي أهم الخصائص التي يجب توافرها في الكتاب المسرحي.

وهناك مسرحية بين الأثنتين اللتين عرضنا لهما، وهي مسرحية (وراء الستار) والتي نشرها عام ١٩٥٢.

وإذا كانت (جمعية قتل الزوجات) التي نشرها عام ١٩٥٣ فلم يمض وقت طويل حتى نرى روايته الرابعة وهي (أقوى من الزمن التي نشرتها عام ١٩٦٦ والتي قدمها بعد ذلك بوقت طويل، إلا أن نفس فكرة (الأضداد) موجودة في أقوى من الزمن أيضاً، ذلك أن عملية إنشاء

السد العالى وما ترمز إليه من بناء وتعمير وحياة جاءت أيضاً على حساب هدم المعابد والأطلال، أو نقلها، وإذا كنا نرى هذه المعابد مجرد حوائط، أو مجرد حجارة إلا أن هذه الحجارة حياة، بشر، أمل ود أن يتحقق، أو حلم راود الخيال، ولا يرى (المهندس) المتحمس كل هذا إلا عندما يعايشه بل ويتخطى حاجز الزمن، ويخترق حاجز المكان لكي يصل إليه، إلى ذلك الماضى الذى أصبح أطلالا، وعندما يصله يتحول إلى واقع ملئ بالحب والشاعرية، ليقع المهندس الشاب فى غرام أميرة ذلك الزمان السحيق ولكن.. لأن الزمن يدور، ولأن الدنيا تأكل اللحظات والعمر لحظة، فإن الماضى لا يرجع بل أن الحاضر يتحول إلى ماض فى لحظات.. أى ذلك الفعل الذى يتم أمامنا الآن سوف يصبح، بعد لحظة، فعلاً ماضياً تأكله أسنان الزمن، إذن ما الذى يبقى؟

ماذابقى لأم رتيبة؟.. وماذابقى للأزواج؟ بقى الحب، لأنه هو ذلك المطلق، والمطلق يتكرر فى الحاضر وفى الماضى، ولكن من خلال هذا (الصراع) بين أشياء كلها زائلة، بين الحياة والموت، الليل والنهار، العمار والفناء، البناء والهدم، الرغبة فى القتل والرغبة فى التوالد.. ينفلق هذا الصراع، وتنبتق عنه شرارة الحب التى تجعل لهذا الصراع معنى وقيمة.

وإذا كان هذا واضحاً على المستوى الفردى، مستوى الصراع بين الفرد وقدره، فإنه يوجد بين المجموع والمجموع، ففى (الحرب والسلام) التى قدمها المسرح بعد أكتوبر المجيد، نرى ذلك الصراع الذى كان مفتكاً بين الأشخاص، (صراع المعلم وطنى مع شقيقه الثرى عبد

الحفيظ) و (صراع سناء مع أبيها) و (صراع صفية مع وطني) كل هذا التفتت بتماسك ويتحد ليكون صراعا أكبر.. الجميع ضد الخطر الذي يهدد الجميع، ليس الخلاف هنا حول من يتزوج صفية، إنما الاتحاد ضد الخطر الجمعي.. ضد العرب التي يمكن أن تحولهم جميعا إلى ماضى، إلى (كان) التي تشق الصخر لتحوّله إلى تراب.. فنقول كان صغرا، وما أشق على النفس من تريد كلمة (كان) الدالة على الكيونة الزائلة!

الصراع المتحد الكلي ضد الخطر العام ينتصر ليبقى الأهم.. وهو وحدة المكان الذي يضم الجميع، وهو الوطن، أى أن الوطن هو المطلق الذي لا يمكن أن يتحول إلى (كان)!

وبعد ذلك حول الأستاذ سعد الدين وهبة قصة (العمر لحظة) إلى مسرحية، ولا نستطيع أن نقول، هذه مسرحية يوسف، ولكن إعداد هذه القصة بالذات، والتي تحمل المضمون العام لفكر السباعي تدل على ما ذهبنا إليه في أول المقال وهي توافق «روح الدراما» عند السباعي والذي يرجع إلى قصصه القصيرة سواء قصصه القديمة أو الحديثة سوف يكتشف سريعا صحة ما ذهبنا إليه فمثلا في مجموعته القصصية الشهيرة (بين أبو الريش وجنيّة ناميش) نلاحظ أنها جميعا صور مسرحية، ففي كل قصص المجموعة نراه يكتب مقدمة يعرفنا بأبطال القصة بدلا من أن نراهم على المسرح، ذلك لأنك عندما تشاهد العرض المسرحي فإنك في اللحظة الأولى سوف تعرف - من خلال عينيك - أشياء كثيرة بمجرد رؤية شكل البطل، طريقة كلامه، ملابسه، أين

يسكن، أين يتكلم الآن إلى آخر هذه المعلومات، وهذا ما فعله السباعي فهو يقول مثلاً في قصة (في زين العابدين) (دكش.. ومشاكل، هما بطلا القصة.. يتقاسمان البطولة فيها بالعدل) .. ألا يذكرنا هذا بشرح المخرج في أولى تدريبات المسرحية، وفي قصة (في حارة السيدة) يبدأ القصة بشرح (الديكور) فيقول بعد أن يصف الحارة (وعلى ناصية الحارة دكان كتب عليه لافتة.. وأول ما يلتفت النظر من زجاج الواجهة.

إنسان يتحرك يمنة ويسره بطريقة أوتوماتيكية) .. وبعد ذلك، أي بعد أن يصف لنا المشهد محدداً الديكور والإضاءة وموقع أبطال العرض، ينسحب، ويتركهم أمامنا يتحركون، يتصارعون، يختلفون، يتفقون .. ونحن نتابع رؤيتنا من خلال كلماته :-

- أوزن رطلين؟

- لا ..

- قلت لا ..

ونشعر هنا من سرعة الحوار وإيجازه بأن الحدث يتطور، وأن الأمر ليس رفض شراء رطلين من هذا اللوز، وهكذا (نرى) من خلال الكلمات حركة الصراع. الأمر الذي يجعلنا في النهاية نقرر أن يوسف السباعي يعتبر كاتباً للدراما من الطراز الأول، وأن مسرحه يحمل فلسفة أكثر عمقا ونضجاً من مسرح الكثيرين .. حيث كانت لديه الرؤية الشمولية لفيلسوف اجتماعي قاد حركة الإصلاح والتحرر والنهضة في

كل بلدان اسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، فلسفة (كتبها) و (فعلها) .

العمل في أرشيف المكتبة الملكية بالسويد من الحصول على المعلومات وثائقية قيمة .

كل هذا أثر تأثيراً إيجابياً في تشكيل فكر سترندبرج حيث جعله كاتباً مسرحياً متميزاً .

وأهم ما في كتابات سترندبرج، كتاباته كناقذ إجتماعي، ولا شك أنه يعتبر من أندر المفكرين الاسكندنافيين على الإطلاق ممن استطاعوا أن ينفذوا إلى الواقع الملموس لبنية الأسرة كما في (الانسة جولي ١٨٨٨) ويحدد لنا الكثير من السمات الموضوعية للأسرة، بل تعتبر دراساته وتحليلاته هي الأرضية التي ساهمت في تحرير المرأة الإسكندنافية من القيود نهائياً، وقد عالج أيضاً، وكان أول من تجرأ وكتب صراحة في هذا الموضوع، الانفصال، وبالتالي وضع أول لبنة في حل هذه الإشكالية الهامة بالنسبة للأسرة الاسكندنافية التي كانت تبدو في مظهرها هادئة وديعة ولكنها من الداخل تموء بالصراعات وتتكامل هذه الرؤية مع رؤية سترندبرج في رباط الزوجية، حيث يرى أن الزوج والزوجة يرتبطان عضوياً، لا عن طريق الحب، ولكن عن طريق الكراهية المتبادلة والعميقة التي لا يحلها إلا الموت، كذلك حاول سترندبرج أن يطرح إشكالية هامة بالنسبة للإنسان المعاصر وهي إشكالية الانتحار وحلها تحليلاً موضوعياً يدل على قدرة هائلة في الرؤية الخفية للإنسان .

ما هو المسرح الباطن، أو مسرح الباطن، هذه أول مرة اسمع عنه :-

المسرح الباطن، حسب تقريبي المتواضع، يعتبر من روائع سترندبرج، حيث استطاع، وهو المفكر الذى يعانى من عدم التكيف مع ذاته، والتعايش مع نفسه وبالدالى يعانى من الاضطرابات العصبية، أن يبرر ذاته لينزل إلى هذه الخلفيات وبواطن النفس حيث يعرف لنا الظن، والفس، والنفاق، والكذب، مجددا هذا فى أبطال صادقين فى دوافعهم، متوافقين فى ردود أفعالهم، وهو لا يلجأ إلى تزييف حقائقه لكي يبررها بعد ذلك، إنما هو يدفع بالواقع الإنسانى كما هو فى داخل، وفى واقعه الاجتماعى الحقيقى، وقد ساعده تفهمه الكامل لحالته النفسية وقراءته المتعددة وخاصة قراءاته فى الطب، فى تقديم النموذج البشرى فى حقيقته .

وكان مسرح الباطن أو المسرح الباطن أهم انتصارات سترندبرج حققها فى المجال المسرحى والفكرى .

هناك نقطة هامة، وهى تطلع سترندبرج إلى حضارتنا العربية بل وتأثره بها فى مسرحيتين على وجه التحديد.. هما (حذاء أبى القاسم) و (الطريق إلى دمشق) .

كيف يتم اختيار جمعية «سترندبرج» ؟ هل الرغبة فى الانضمام أم يتم ذلك عن طريق ترشيح واختيار ؟

جمعية أصدقاء سترندبرج، فى الأساس هى جمعية لدراسة وحفظ تراث هذا المفكر المسرحى السويدى، ويتم الترشيح من جانب أحد

الأعضاء القدامى بالجمعية، ويتقدم المرشح بالأعمال التي توهله
لعضوية الجمعية، وفي حالتي، اخترت لأن لي دراسات ثلاث تدور
حول الفكر الاسكندنافي (وخاصة عند سترندبرج) وخاصة وأنني
تأثرت بسترندبرج في دراستي حول (الإصرار والمواجهة) فقد كان
سترندبرج قمة الإصرار وأيضاً قمة المواجهة، ولهذا المفكر المسرحي
أكثر من ٥٠ عملاً مسرحياً، بالإضافة إلى مقالاته في النقد الاجتماعي
وكتبه في التاريخ ودراساته الاجتماعية وخاصة حول الأسرة.

كيف يحتفلون بذكرى سترندبرج؟

تتخذ الجمعية مقراً لها المكان الذي كان يعيش فيه سترندبرج في
استكهولم وقد حولته إلى متحف ومكتبة، وتعمل الجمعية على الحفاظ
أولاً على تراث سترندبرج ثم على تجديد الرؤية لفكره أولاً على أساس
إجراء المزيد من الدراسات حول أعماله وكتبه، وأيضاً تقديم مجموعة
من أعماله كل عام، وأنا مكلف هذا العام، حيث يقام الاحتفال بذكراه
في يوليو من هذا العام، بدراسة حول تأثير فكر سترندبرج بمفكرى
العصر العباسي. ومدى تأثير فلسفة (الفرج بعد الشدة) في فكر
سترندبرج.. حيث يؤمن هو بالإصرار في مواجهة كل ألوان المعاناة
على أساس أن مواجهة الأخطار أفضل من الهروب منها، وأن هذه
الشدائد سوف تنتهي حتماً، أليس هو مثلاً لهذا الإصرار، أليس هو ابن
الخادمة الذي تربع على عرش الفكر والأدب الاسكندنافي إن لم يكن
الفكر الأوربي كله!!

نظرت إلى الدكتور رشدي فكار، المرشح لجائزة نوبل لعام ١٩٧٩،

الذى ولد فى قرية الكرنك البحرية بمحافظة قنا، كيف وصل من
(كتاب القرية) إلى استاذ بجامعة جديف والسوريون وباريس وجامعة
الملك محمد الخامس؟ أليس هو أيضاً مثالا للإصرار والمواجهة، غير
أمر هذه الدنيا! أن يتقدم الطالب رشدى فكار برسالة الجامعة الأولى
كأول بحث يقوم به فى حياته العلمية حول (الشدة بعد الفرج) ١٩٥٤،
وأن يتقدم خلال هذا العام ببحث حول سترندبرج والإصرار والمواجهة،
أن يجتمع ابن الصعيد وابن اسكتلندا فى صفة مشتركة وهى العناد
والإصرار، ثم يقولون بعد ذلك أن النجاح مجرد ضربة حظ ومجرد
صدفة! إن المنتبع لحياة سترندبرج، وكذلك المنتبع لحياة رشدى فكار
يجد إجابة أفضل للسؤال الخالد كيف ينجح الإنسان؟

سترنديبرج

يوهان اوجست سترنديبرج، مؤلف الطريق إلى دمشق، ورقصة الموت، والرفاق، وصاحب كتاب (الشعب السويدي) وصاحب نظرية (البحيم هو الذي يصنع الرجال) والرجل الشرير والعنيف الذي لا يطاق في معاملته وفي حبه، الفاشل في دراسته وفي زواجه، الحاقق على كل الناس، وفي نفس الوقت المطالب بالأمل والرغبة في الحياة، سترنديبرج الروائي وكاتب المسرح والناقد الفني وصاحب نظرية وفلسفة، تلميذ الفيلسوف جان جاك روسو في السويد وناقل فكره عن الحرية من فرنسا إلى السويد، كنت بصدد القيام بدراسة حوله وإذا بي أكتشف أن المفكر المصري رشدي فكار أول مصري وعربي يرشح لجائزة نوبل، والذي كان يزور القاهرة في الشهر الماضي وكنت أصاحبه في جولته.. اكتشفت أنه عضو (بالجمعية الدولية لأصدقاء سترنديبرج) وأنه قدم عدة دراسات حول أعمال وحياة سترنديبرج، وكان من الضروري أن أسأله عن سترنديبرج بصفته تلك، أول ما خطر في

بالى العلاقة بين رشدى فكار المفكر الاجتماعى المصرى الذى تخصص فى الأصول الماركسية كما تخصص فى دراسة علم النفس الاجتماعى، وبين الكاتب المسرحى السويدى سترندبرج، ما الذى جمع بين الاثنين، وكيف تحول المفكر المصرى إلى أحد عشاق فكر سترندبرج وإلى عضو هام بجمعية أصدقاء سترندبرج؟

كيف تم هذا يا دكتور فكار؟

ذات مساء كنت أجلس مع مجموعة الأصدقاء الفرنسيين فى جزيرة جان جاك روسو وهى جزيرة تحمل اسم المفكر العالمى روسو وبدأ الحديث حول جان جاك روسو ومدى تأثيره فى الفكر الأوربى عامة وفى الفكر الفرنسى خاصة، قلت فى نهاية الحديث إن روسو قد أثر فى الفكر الاسكتلندى وبالذات فى فكر سترندبرج، وتحسن الأصدقاء لهدى وطالبونى بأن أقوم بدراسة علمية حول العلاقة الفكرية بين جان روسو وأوجست سترندبرج، وبالفعل تحمست لهذه الدراسة وبدأت أعيش معه، وأتعامل بشكل أعمق مع مؤلفاته، فتعرفت على تفاصيل حياته، وكانت حياة غنية بالمعاناة، ومليئة بالمعطيات، وأفضل ما يوصف به إنتاجه أنه كان صادقاً، حتى أن بعض مؤلفاته كانت تكتب أولاً بأول فى قلب المعاناة وتحمل عنوانها مثال (الجحيم) وهو كان وقتها يعيش فى الجحيم بالفعل، وعندما أنهيت دراستى، كنت قد اشتد إعجابى بالكاتب الذى يكتب من خلال المعاناة ليعطى إشارة الأمل، إنه الكاتب الذى يقدم من خلال تجربته الفاشلة طريقاً للنجاح يسلكه الآخرون، وانتخبت بالإجماع عضواً بجمعية أصدقاء سترندبرج باستكهولم بالسويد.

هل الكاتب، يا دكتور رشدي، يستطيع أن يصنع نفسه؟ .. أو بمعنى أدق هل يمكنه أن يقاوم كل ظروفه، وهل فعل ذلك سترندبرج.. أم أن الأمر مرجعه إلى الحظ؟ أسألك أولاً بصفتك مفكراً اجتماعياً وثانياً، بصفتك عضواً في جمعية أصدقاء سترندبرج؟

حياة يوهان أوجست سترندبرج مثلاً للظروف السيئة، التبعة التي كانت من ألد أعداء سترندبرج، ومع هذا فقد نجح في أن يكون من أعظم مفكري أوربا ورائداً من رواد المسرح الأوربي لا يزال تأثيره ممثلاً حتى الآن، فقد ولد يوهان عام ١٨٤٩، وكان أبوه ركبلاً ملاحياً أما أمه فقد كانت عاملة أو خادمة بالمعنى الأدق، وقد صورها أروع تصوير في قصته التي نالت التقدير على المستوى العالمي (ابن الخادمة) وبعد أن أتم دراسة الثانوية بصعوبة بالغة ذهب إلى جامعة (أوبسالا) ليدرس الطب ولكنه فشل فعاد إلى استكهولم، ولكنه لم يهدأ في الأعمال التي التحق بها، فعمل مدرساً ثم ممثلاً. فعاد إلى دراسة الطب من جديد، ومرة ثانية فشل في دراسته فعاد إلى موطن رأسه في استكهولم حيث التحق بالعمل، كموظف بسيط، في أرشيف المكتبة الملكية، وبدأت تجاربه الأدبية الأولى، وتزوج، وكما فشل في دراسة الطب فشل في الزواج، ثم عاد وتزوج مرة ثانية بإحدى السيدات التي طلقته من زوجها لتتزوجه ولكنه فشل في زواجه الثاني أيضاً، فرحل من استكهولم إلى باريس حيث لم يجد عملاً، وعاش في هوارى باريس متشرداً، وخلال هذا التشرد الذي وصفه بالجحيم، كتب رائعته التي سماها أيضاً (الجحيم) كتبها من مرحلة الجنون، وصور فيها - بصدق - معاناته العصبية ومراحل التصعيد نحو الجنون أروع تصوير، في أسلوب

صديق رزوين وكأنه يحاور ذاته ويتألم لآلامها، ثم رحل من باريس إلى النمسا حيث كانت محاولته الثالثة في الزواج من صحفية شابة بالنمسا كانت تحبه، ولكنه فشل - أيضاً - للمرة الثالثة، وفي كل مرة كان يزوج فيها كان يرزق بالأطفال، ثم عاد إلى استكهولم، مريضاً، مهبطاً يقترب من الجدون، ولكن وهو في فترة الأزمة تلك أنتج الكثير من أعماله الرائعة، وكانت تراوده فكرة يأمل أن يحققها قبل وفاته، وفعلاً استطاع أن يحققها في النهاية، بعد أن بدأ اسمه يتخذ طريقه في الشهرة، وهي إنشاء المسرح الباطن، وفي هذا المسرح قدمت روائع سترندبرج عن خلفيات الإنسان وخصوميته، فقدم مسرحيات عن الظن، والخوف، والنفاق، والموت، وروعة المسرح الباطن في أنه يقدم الإنسان من داخله، كما هو دون تزويق أو غطاء براق، لكن نفهمه أكثر فلحبه أكثر.. وأخيراً عرف سترندبرج الشهرة التي لم يأخذها عن طريق الحظ أو لعبة الظروف كما تقول، ودخل سترندبرج إلى الأدب العالمي من أوسع أبوابه.. وفي عام ١٩١٢، وهو العام الذي توفي فيه سترندبرج قدم مسرحية (الصيد) حيث يقص سترندبرج حياته ومعاناته وأيضاً وفاته، وكانت الصيد هي آخر ما كتبه سترندبرج رائد مسرح الباطن.

لا يكتب المؤلف من فراغ. بل يخضع لعدة ظروف ثقافية واجتماعية تؤثر في فكره وفيما يكتب، ما الذي تأثر به سترندبرج؟

أولاً: تأثر سترندبرج بالكثير، وإن كنت أميل إلى أن سترندبرج من نتائج المدرسة الفوضوية «فترة معاناة نيتشة بالجنون وفترة معاناة

سترندبرج بالجنون كانت نفس الفترة الزمنية، وكلاهما كان يعاني من لفظ المجتمع له، وعدم التعايش معه، بالنسبة إلى نيتشه فمن المعروف تخلى الطلاب عن سماع محاضراته، وكيد الحاقدين عليه في جامعة بال بسويسرا، وحدث هذا أيضا بالنسبة لسترندبرج حيث تنكر له المجتمع وتنكرت له الأسرة وبالتالي شعر كل منهما بأنه متهود مطرود.

ثانياً: تأثر بالفكر الإنجليزي، كما تأثر بالفكر الفرنسي إلى جانب تأثره بالفكر الروسي الروائي الفوضوي حيث احتك بهم في سويسرا إلى جانب تأثره بفكر سان سيمون وجان جاك روسو.

ثالثاً: انتج سترندبرج في التاريخ وفي المفاهيم الأوربية، حيث كان أوربي النزعة، وله دراسة بعنوان (الولايات المتحدة الأوربية) لأنه كان يؤمن بوحدة أوربا، حاول الاستفادة من التاريخ ومن دراسة الطب التي لم يكملها كما كان يؤمن بالتسلسل التاريخي.

الفصل الخامس

مجرم تحت الاختبار

بين النص الاصلى والنص المعد

ترددت فى وضع هذه الدراسة التى قام بها الزميل الأديب أمير سلامة، حول مسرحية مجرم تحت الاختبار، التى قمت بإعدادها عن نص الورطة لتوفيق الحكيم ولهذا الإعداد حكاية تثبت وجهة نظرنا فى علاقة الفرجة بنجاح العملية المسرحية فقد تم تقديم المسرحية بأصلها الذى كتبه توفيق الحكيم وكان يجرى خلالها لغة بين الفصيحة والعامية، وقيل يومها إنها اللغة الثالثة، ولما كنت مشغولاً بتدريس مادة الحوار بأحد (الفصول) التى تنظمها الجامعة الأمريكية لطلاب يدرسون اللهجة المصرية العامية، فإننى حاولت إتخاذ (نص الورطة) كنموذج دراسى، وتم حوار بين طلاب (الفصل) وكانوا من الأمريكان الذين يقومون بدراسات متقدمة حول المسرح، واعترف توفيق الحكيم بشجاعته المعهودة أن العرض المسرحى للمسرحية لم يحقق نجاحاً

معقولاً، لهذا فهو يرى أن تعرض ثانية ولكن بإعداد جديد، ورأى وقتها أنها تجربة جديدة تستحق المغامرة، وبالفعل اتفق معى المخرج رشاد عثمان أن أقوم بإعداد هذه المسرحية، التى لاقت لحسن الحظ نجاحاً جماهيرياً لا بأس به، كما شهد بذلك الدارسون ورأيت أنه من الممكن أن أقدم إحدى هذه الشهادات لدارس متمكن ومؤلف مسرحى معروف (أيد سلامه) وهو ليس من أقربائه إنما هو رجل وهب نفسه للمسرح عملاً وتأليفاً بتقديم هذا العمل على النص الصمد، أو الجديد كما أطلق عليه وقتها الاستاذ توفيق الحكيم (جريدة الجمهورية - حديث خاص أبريل ١٩٧٨).

صلاح قابيل فى دور (دكتور يحيى) كان يعطى لكل كلمة الشحنة الشعرية الملائمة لها ولكن هل كان شخصية حقيقية.

تتمثل أهمية التجربة التى قدمها المسرح الحديث هذا الموسم باسم مجرم تحت الاختبار والتى أعدها فتحى سلامه وإبراهيم الدسوقي عن مسرحية الورطة لتوفيق الحكيم فى أنها المرة الأولى التى يوافق فيها الحكيم على أن يعد له أحد عملاً من إنتاجه المسرحى ليعرض على المسرح. لكن والأهم من ذلك أن هذه التجربة تعيد من جديد إلى الأذهان الجدل الذى أثاره الحكيم حول لغة المسرح وتأرجحها بين اللغة الفصحى والعامية ثم ما حاول هو تجريبه فى بعض مسرحه مثل الصفة والورطة إلى استنباط لغة ثالثة تجمع بين العامية الفصحى فى محاولة للتقريب بينهما.

وليس إعداد مسرحية عن عمل مسرحى لكاتب آخر بدعة، وفي المسرح العالمى تجارب عديدة من هذا النوع. فهاملت قد أعدت للمسرح عشرات المرات . ومسرحية بيجماليون لبرناردشو قد أعدت للمسرح الغنائى بشكل جديد تحت اسم سيدتى الجميلة وفي التذييل الذى ألحقه الحكيم بنص مسرحية الورطة يقول:

(على الرغم من اصطناعى لغة عربية مبسطة غاية التبسيط إلا أنى أجد عند التمثيل الحاجة إلى من يحولها أو يترجمها إلى اللغة العامية وهذا رضع عجيب) وهذه العبارة الساخرة يسرقها المؤلف متنجرا من وجود لغتين منفصلتين. إلا أن المفارقة فى الأمر هو أن الحكيم يوافق بعد أكثر من عشر سنوات على تقديم هذه المسرحية بلغتها الأصلية للمسرح سنة ١٩٦٧ . على أن يتولى غيره ترجمتها إلى العامية.

المسرح الذهنى .

على أننا قبل أن نتعرض لإعداد النص المسرحى لابد وأن نتعرض للنص المسرحى الأصلى لمسرحية الحكيم (الورطة) . والحكيم وإن كان له بعض أعماله التى هى أقرب إلى الواقعية الاجتماعية مثل الصفة والأيدى الناعمة. إلا أن أغلب مسرحه ينتمى إلى ما اصطلح على تسميته بالمسرح الذهنى. وفي مقدمته لمسرحية بيجماليون يصف الحكيم مسرحه على هذا النحو: - «إننى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز، والمقصود من ذلك بالطبع أن الشخصيات المسرحية ليست شخصيات حقيقية، بل هى تمثل أفكارا وبالتالي فإن الدراما التى قوامها

شخصيات حقيقية تتضاءل إلى أقصى حد. وهذا الوضع الذى اتخذه الحكيم لنفسه يعود كما يصف فى مذكراته زهرة العمر (١٩٤٣) إلى وضع المسرح المتدهور فى ذلك الوقت - حتى أنه اقتلع بهذا اللون من المسرح الذى لا يجد طريقه إلى الناس إلا عبر الكتاب.

الحدث :-

رشأن مسرحه الذهبى الذى يقوم أساساً على مناقشة القضايا - فإن القضية التى يبنى عليها الحكيم مسرحيته الورطة تقوم حول مسئولية العلماء فى أبحاثهم العلمية تجاه الجنس البشرى. ويحدث الميثودرامى الطابع بما يقوم عليه من مفاجآت (كما سيتضح) - والذى ستعرض له - من خلال استاذ جامعى فى علم النفس الجنائى (يحىي) يقرر فى عجلة من أمره تحت تأثير فكرة أوحى إليه بها ناشره (راغب) أن يعايش الجريمة بنفسه بدلاً من أن يقيم أبحاثه نقلاً عن الكتب والمراجع. ويحضر إليه راغب بالفعل ثلاثة من المجرمين (منير شوكت وشوشو ريسبس) ينوون بالفعل القيام بجريمة. فيستفيد هو من أغراض البحث العلمى ويستفيدون هم من الأمان الذى يضمنه تواجدهم فى بيت استاذ جامعى بعيداً عن الشبهات وفى حديثه مع أحد اللصوص (منير) لا يكرر الدكتور يحىي أنه يتوقع فيما يجرى ما قد يصدمه كإنسان ولكن البحث العلمى شيء يختلف أما الجريمة التى يزعم اللصوص القيام بها فهى كسر خزانة محل الجواهرجى المشهور جريبان والاستيلاء على ما بها من نقود ومجوهرات عن طريق تأجير متجر الكتب المجاور الذى للناشر راغب لأن الجدار المسنود عليه الخزانة هو

نفس جدار متجر راغب الذي ينكر اللصوص معرفته بالجريمة وأن ما يعرفه هو أنهم يستغلون المحل لأغراض الاستيراد والتصدير والتهرب بعد أن أغروه بالمال ليحصلوا منه على المحل. ولا يهتم الدكتور يحيى بل بوصيهم لحظة التنفيذ أن يكون عندهم تذكّر كامل لكل خلجات النفس. وكل تصرفات الرعي الظاهر في الساعة الحرجة. كل ردود الفعل.. كل الانعكاسات النفسية التلقائية. ويقول اللص مدير ساخراً:

خلى الكلام دا في ذهنك يا بسبس. ويعلق بسبس:-

في ذهنى طبعاً.

ينجح اللصوص في نفس الخزينة والاستيلاء على ما بها من مجوهرات ونقود عداً أمراً واحداً وهو إنطلاق مسدس أحد حراس الدورية ليصيب بسبس في كتفه. ولا يتردد الدكتور لحظة في إسعاف المصاب فيستدعى على عجل أحد الأطباء من جيرانه بالعمارة بل ويقبل أن يدعى بأن بسبس ابن خالته وأنه حضر من الريف ومعه مسدسه الذي انطلقت منه رصاصة سهواً بينما كان الدكتور يحيى يمسك به فأصابته الجريح.

ويشك الطبيب في أن تكون الرصاصة التي استخرجها لمسدس وإنما الأرجح أن تكون لبندقية. ويتظاهر الدكتور يحيى بأنه لا يعرف طريق المسدس الآن ويعلق الطبيب. وبينما يقبل اللصوص على الدكتور يحيى شاكرين له جميله معهم فلمس ضيقه بما حدث وصدامه مع نفسه.

يمضى اللصوص ليلتهم في بيت الدكتور يحيى انتظاراً لشفاء بسبس. وفي الصباح تحمل الصحف أنباء الجريمة ومعها المفاجأة

الأولى فقد قتل عسكري البوليس الذى كان يقوم بالحراسة والذى أطلق النار على بسبس . ويعترف بسبس بالجريمة . يلفزع الدكتور يحيى للأمر خصوصا عندما يعرف أن عسكري البوليس له زوجة وثلاثة أطفال بينهم رضيع . وفى الصباح التالى تحمل الصحف نبأ المفاجأة الثانية بالقبض على القاتل البرئ وهو موظف شاب لدى الجواهرجى يعمل أمه وأخوته الأربعة . وكانت شوشو قد استدرجته حتى عرفت عنه مكان الخزينة بل وأعطته دبوس رباط عنق هدية وقد اتضح أن الهدية ضمن بضاعة الجواهرجى وعثر عليها فى بيته مما أثبت التهمة عليه .

وبينما يفرح اللصوص للأمر يتضح ندم الدكتور يحيى وانقلابه على اللصوص الذين يقررون التعامل معه إما برشوته بالمال أو قتله ولكنهم يستبعدون ذلك ثم يغادرون البيت بعد أن يقدعهم راغب الذى اتضح أنه شريك اللصوص فى جريمتهم . بأنه يضمن لهم سكوت الدكتور يحيى الذى هو دائما رجل يحافظ على وعده .

يقر الدكتور يحيى الذى أصبح يحس الآن بمسئوليته عما حدث واكتشف أنه شريك للصوص فى الجريمة . أن يتكلم فيسعى راغب لاثباته عن ذلك: أنت كان غرضك حاجة إلا العلم . ويقول يحيى: ولكن النتائج . العلم غير مسئول ولكن العالم مسئول . ويقول راغب: على الأساس ده يبقى علماء القنبلة الذرية اللى قتلت ألوف الناس مسئولين . ويجيب يحيى: فى نظرى هم مسئولون . ووطوهم بالبحث العلمى تورطوا . ويستمر هذا الحوار الجدلى على عادة الحكيم فى مسرحه وينتهى بأن يقرر الدكتور يحيى أن يتكلم وينقذ المنهم . ويذكره راغب

بالوعد الذى قطعه على نفسه للمجرمين . فيقول يحيى : وقت ما أعطيت
الوعد كنت تحت تأثير فكرة البحث والدراسة وما شعرت إلا ورجلى
ماشية فى الوحل . وينجح راغب فى أن يثنيه عن أن يتكلم عسى أن
تبرى المحكمة ساحة المتهم الشاب ولكن بعد مرور شهرين قضائها
الدكتور يحيى كما يقول فى حالة ربنا أعلم بها يصدر الحكم بإعدام
المتهم وفى اللحظة الأخيرة يسارع لإنقاذه ويقدم نفسه للنائب العام على
أنه المجرم الحقيقى الذى سرق خزانة الجواهرجى وقتل الشرطى بلا
شريك معه ويساعده فى إثبات التهمة على نفسه الخاتم الماس الذى
تركته له العصابة كرد جميل لإيوائهم فى بيته ثم أدوات النسف والذقب
والمسدس الذى تركته العصابة بعد أن رحلت ثم شهادة الطبيب الجراح
الذى يشهد بأن الشخص الذى عالجه فى بيت الدكتور يحيى لا وجه
للشبه بينه وبين المتهم . لقد أنقذ يحيى المتهم البرئ وأراح ضميره ولكن
بتقديم حياته ثمناً لذلك .

المقارنة مع فاوست -

والذى يعنينا من هذا العرض هو تحديد ملامح الحدث فى المسرحية
وهو كما يتضح حدث تقليدى يمكن أن نتلمس فيه مفارقة رئيسية تتمثل
فى تصور الدكتور يحيى أن بإمكانه أن يفصل بين ذاته كعالم وذاته
كإنسان فيما عسى أن يصدمه من أحداث قد تجرّها عليه فعلته . لكن ما
يحدث يجيئ عكس ما يتصور . إلا أنه اعتقد أن المؤلف قد جأئبه
التوفيق إلى حد كبير فى معالجته لهذه المادة الدرامية بسبب خضوعه
(كما سيتضح) فى رسمه للجسد والشخصية تحت سطوة العنصر

الفكرى. والذي يستوقفنا فى هذه الرواية إهتمام الكاتب إهتماماً بالغا فى حبكته للأحداث الخارجية إلى جانب المناقشات الفلسفية الجدلية والتي جاءت فى حوار بالغ الرشاقة والإتقان. لكنه أهمل مع ذلك العناية بعنصر الشخصية فى الحدث حتى جاء أقرب إلى الحدث البوليسى المينودرامى أو إلى بعض المعادلات الذهنية المجردة منه إلى الحدث الذى يقوم على أشخاص حقيقيين ويتخذ من عمق مجال الصراع النفسى ميداناً له والذي هو أقرب إلى طبيعة الدراما.

وقد يتضح لنا ما نقصده إذا ما قارنا هذه المسرحية بمسرحية أخرى قريبة منها هى دكتور فاوست لمارلو. والتي اعتقد أن الورطة جاءت على نعلها. فكلا العالمين الدكتور فاوست والدكتور يحيى كان يسعى إلى المعرفة المحرمة. الأول بتجريبه المعرفة عن طريق السحر والثانى عن طريق مخالطة المجرمين. وكلاهما كان يحفز به إلى ذلك شيطانه إذا اعتبرنا أن راغب هو المقابل لمفوستوفيلس فى رواية فاوست. وعلى حين نجد فى مسرحية فاوست أن الرغبة إلى المعرفة المحرمة كانت قائمة فى نفس فاوست قبل لقائه مفوستوفيلس وموافقته على أن يبيع روحه للشيطان كما يتضح من قراءته لكتب السحر. فإن الرغبة إلى المعرفة عن طريقة معايشة الجريمة لم تخطر على بال الدكتور يحيى من قبل. ومن هنا فإن فاوست فى موافقته على أن يبيع روحه للشيطان كان أقرب إلى الطبيعة البشرية وجاءت شخصيته أكثر صدقاً من الدكتور يحيى فى موافقته على معايشة المجرمين وإعطائه الوعد بأن يتكتم عليهم والتي جاءت عاجلة وفى قليل من التردد.

يحيى : أظن الواجب أنى فإكر بجد .

راغب : تظن .. لا .. يجب أن تتأكد .

يحيى : هى فعلا مسألة مغرية .

راغب : أنت متردد ؟

يحيى : لا .. هى فى الواقع الطريقة جديدة فى التأليف والبحث ..
ولذلك أنا .

راغب : ولذلك إيه ؟ .. أقبل يا دكتور أقبل .. دى فرصة

يحيى : قبلت .

إن هذه الموافقة العاجلة على إيواء مجرمين فى بيته يزاوون نشاطهم تحت سمعه وبصره . فضلاً عن أنها لا تتلاءم وطبيعة الشخصية . إذ لا يعقل أن تصدر عن أستاذ جامعى فى علم النفس الجنائى مالم يكن مبعثها رغبة قوية ترددت فى نفسه كثيراً وتصارعت مع ما يمكن أن تجره عليه من مصير لا يجهله كل الجهل فقبل فرصة تحقيقها بالضرورة عندما تهيأت له . خصوصاً إذا علمنا أنه أقسم بعدها بشرفه على التكم على المجرمين دون مبالاة بما يحدث أو معرفة حتى بدوع الجريمة التى يرتكبونها فإنها لهذا السبب لم تشكل أساساً سليماً لموقف درامى حقيقى إذ لم تهى الفرصة للعناصر اللازمة لتطور الصراع الدرامى (يحيى ومع نفسه) أن تتضح بشكل كاف وبالتالى لم تمهد له وهو الأمر الذى نجده قائماً فى حالة فاوست . فتواجد الرغبة إلى المعرفة إلى جانب عدم الجهل كلية بالمصير المنتظر قد وفرت قيام

عناصر الصراع في الموقف تمثل ذلك في اختيار ملكي الخير والشر اللذين يمثلان صراع فاوست مع نفسه. قبل أن تتشابك خيوطه عندما قرر فاوست أن يبيع روحه للشيطان. وتوفر عناصر الصراع في الموقف هي التي أدت إلى الصراع الدرامي في المسرحية العظيمة. وتطوره بالحنمية متصاعداً في تدرج إلى اكتشاف صورة الذات. وفي مسرحية الورطة نجد أن الصراع ظل ساكناً حتى منتصف الفصل الثالث تقريباً عندما اضطر الدكتور يحيى أن يخطى موقفه مع الجراح فلجأ إلى الكذب والتضليل وحدث صدامه المفاجئ مع نفسه، وبعدها راح الصراع يصعد واثباً في قفزات مع توالي المفاجآت (قتل عسكري البوليس واتهام الشاب الهرى). وكان الواجب أن يبدأ الصراع الدرامي مع بداية حدث. متى توافر الموقف الدرامي السليم. وأن يتصاعد متدرجاً مع حدوث المفاجآت حتى ينتهي باكتشاف الدكتور يحيى لنفسه كشريك في الجريمة أو كمجرم، بدلاً من الاعتماد على عنصر المفاجأة وحده. وهذا هو السبب في أن هذه المفاجآت التي عمد الحكيم بها إلى تطوير الحدث جاءت ذات طابع مليودرامي مبالغ فيه: العسكري (له زوجة وثلاثة أطفال بينهم رضيع) والشاب المتهم (يعمل أمه الأرملة وأخوته الأربعة) وذلك حتى تعطى الصدمة النفسية لإحداث الاكتشاف والانقلاب. الذي لم يمهّد له الموقف. إلا أن التغير في الشخصية من حال إلى حال جاء على هذا النحو حاداً. وهذا يفسر لنا على ما اعتقد سبب أن الموقف الذي بدأه الحكيم كوميدياً هادئاً جاء إنقلابه إلى مأساة عنيفة مفاجئة.

الحمية الفكرية:

ومن جهة أخرى نلاحظ أن الافتعال في المواقف الذي هو طابع هذه المسرحية قد ساعد على طمس معالم الشخصية. ولا يمثل هذا الافتعال في موقف البداية فقط. الذي رسم في الواقع على شكل اسكتش حيث موافقة الدكتور يحيى العاجلة في الوقت الذي كان فيه المجرم منتظراً في الخارج إشارة راغب ثم حضوره ودخوله على الفور في مناقشة التفاصيل. بل أيضاً استمر على امتداد الحدث المسرحي. فنحن لا نستطيع أن نقنع بسهولة أن يكون الرجل الذي أعطى وعداً بهذه البساطة أن يتستر على المجرمين دون أدنى مسئولية، والذي لم يؤنبه ضميره لحظة لتستره على اللصوص وهم ينطلقون لجريمتهم. يمكن أن يدفع في عمله المسئولية إلى الحد الذي يضحى بذاته فداء لآخر. والانقلاب قد يعنى في المسرح تغيراً في وجهة نظر الشخصية أو مصيرها ولكن لا يعقل أن يكون تغيراً في طبيعتها خلال فترة الحدث المسرحي القصير. خاصة وأن الحكيم لم يعمد إلى تعقيد الصراع الدرامي وتجسيده بحيث يقضى طبيعياً إلى هذه النتيجة وإنما اعتمد فقط على الدلالات المفاجئة. ونلاحظ هنا أن الإحساس الوحيد الذي انتاب يحيى واللصوص منطلقون لسرقة الخزينة. ليس تأنيب الضمير على جريمة ترتكب بطله. وإنما خشية على نفسه بعد أن يعود اللصوص بالمسروقات إلى بيته من أن يصبح في نظر القانون شريكاً في الجريمة. ومع ذلك نجده يسارع في آلية إلى الاتصال بالطبيب الجراح الساكن في نفس عمارته لعلاج أحد اللصوص مع ما يجره عليه ذلك من تورطه أكثر من المجرمين، وعدم التناقص البادى في تصرفاته

الشخصية مسئول عنه إلى حد كبير - كما أسلفنا - خضوع الكاتب في رسمه لها لسطوة العنصر الفكري أو القضية الذهبية التي تشغله . بل أعتقد كذلك أن الحدث أو الشخصية لم يقوموا أساسا بالشكل الذي جاء عليه إلا لخدمة هذه القضية أو جاء على مقاسها والتي عبر عنها الحكيم على لسان يحيى من أن حب العلم .. وفصول العلم .. البحث العلمي .. أحيانا له فعل مثل المظدر ..

يخدر الضمير والمسئولية .. وبهذا قد نستطيع أن نفسر سبب حالة التخدير شبه المطلق التي انتابت الدكتور يحيى والتي لا يمكن تبريرها واقعيا عندما ورط راغب في إيواء المجرمين ببיתه إذا وضعنا إلى جانبها لماذا لم يرغب المؤلف في أن يجعل الرغبة إلى ما تورط فيه الدكتور يحيى أصيلة في ذاته (حتى ولو جاء الموقف غير واقعي) ليوحى إلينا أنها كانت لحظة عابرة في حياته (لحظة جنون) بما قد يقع فيما تطور إليه الحديث بعد ذلك وأفضى إلى أن يقدم الدكتور يحيى نفسه إلى المحاكمة بوصفه المسئول الأوحد عن الجريمة والذي بدأ في الواقع كعملية ذهنية مجردة بدأ من الوعد الذي قطعه على نفسه بالتكلم على المجرمين ثم اتهام شاب برئ بالجريمة والحكم بإعدامه بحيث يبدو الأمر كما لو كان محتملاً بالنسبة لرجل شريف كالدكتور يحيى أن ينفذ البرئ بتحميل نفسه مسئولية المجرم . ثم ما وفره المؤلف من ملاحظات رسمت بالمقاس لتمكن الدكتور يحيى من إثبات التهمة على نفسه مثل وجود أحد قطع المجوهرات في حوزته والتي تركتها العصابة كدليل على عرفانهم بالجميل له ، ومرور الطبيب الجراح بالصدفة أثناء التحقيق ، وأيضا تواجد أدوات الجريمة (الذسف

والذنب والمسدس) فى شقة الدكتور يحيى، والتى لا يعقل أن تتركها عصابة عريقة فى الإجرام وراءها. وهذا الانقلاب فضلا عن أنه لا يمكن تبريره واقعيا من ملامح الشخصية كما أسلفنا فإننا لو قبلنا به لبدا أن الحدث كان لا يمكن أن يصل إلى نتيجة محتمة فى حالة الحكم ببراءة المتهم وهو الاحتمال الذى كان واردا بالمرحلية . واعتقادى أن العقاب بمطلق العدالة الشاعرية لو هبط على الدكتور يحيى لكان أكثر واقعية من كونه قد جاء بهذه الطريقة المفتعلة. ولكن المؤلف أراد بالتأكيد أن يعطينا درساً فى تحمل الإنسان مسئولياته تجاه الآخرين (يمكن هنا ببساطة أن تفصل بين الشكل والمضمون) فالحدث المسرحى يبدأ فى الواقع وينتهى بالاحتمالية الفكرية وحدها. ولم تكن شخصية الدكتور يحيى شخصية حقيقية بقدر ما هى نمط فكرى يتصرف ويتكلم وفقاً لما يوجهه المؤلف. ذلك أنه لم يكن هناك اهتمام حقيقى بعنصر الشخصية - أى بالعنصر الفنى فى الدراما قدر الاهتمام بتوصيل مضمون فكرى معين أو درس أخلاقى قويم. ولكن من جهة أخلاقية صرفة فإن الصدق الأخلاقى يتعلق أساساً فى المسرح بواقعية الحدث وصدقه. ففى الفن يتحد الصدق الأخلاقى كلية بالصدق الفنى . وهذا هو السبب فى أن مسرحية أخلاقية مثل دكتور فاوست تترك فينا من الأثر ما لا نستطيع أن تبلغه نظريتها.

العنصر الفنى

على أن الحكيم قد وفق إلى حد كبير فى رسم شخصيات اللصوص الثلاثة - فقد استطاع أن يبرز التناقض بين شخصيات اللصوص الذين

بدوا أكثر إتساقاً وثقة وإخلاصاً مع أنفسهم إلى جوار شخصية العالم المهتز. كمثل ما بدأ في المنطق القوي الذي يواجه به اللص يثير الدكتور يحيى في لحظات تهرمه وضيقه مدير (يحيى) لكن أنت من الأول كان عندك خبر بكل شيء صنعنا عندك كانت معروفة .. من أول يوم كشفنا لك ورقنا حصل منا غش ؟ .. دخلنا بيتك على إننا ولاد حلال وطلعنا ولاد حرام. أو كمثل ما فعل الحكيم في مشهد من أبداع مشاهد المسرحية عندما وقف يحيى بنوح على عسكري الشرطة القتل، حدث أن قام اللصوص الثلاثة ومن بينهم قاتله يقرأون الفاتحة في عجلة على روحه ثم انطلقوا بعد ذلك يصخبون في طلب الفطور.

وقد أعطت مثل هذه المواقف وغيرها بعداً فنياً حقيقياً إلى العمل الذي كاد أن يسطحه الحدث البوليسي والمناقشات الفلسفية الجدلية. واعتقادي أيضاً الإعداد استطاع أن يطور هذا التناقض ويبرزه بخير مما فعل الحكيم.

الإعداد :

ولقد سار الإعداد المسرحي في نفس نمط الحدث الذي قامت عليه رواية الورطة دون تغير كبير فيما عدا دمج الفصول الخمسة إلى ثلاثة مع ما يتبعه ذلك من تغير لازم. وقد فعل المعدان خيراً عندما اختصرا بعض المناقشات الجدلية مثل المناقشة بين راغب ويحيى حول الصلة بين مسئولية يحيى عن الجريمة التي تمت تحت سمعه وبصره وتكتمه عليها تحت إغراء البحث العلمي ومسئولية العلماء عن القنبلة الذرية التي تقتل آلاف البشر. فمثل هذه المناقشات تضر كثيراً بتدفق الحدث

المسرحي . كما أنه مفروض أن الحدث المسرحي يقدم أبعاده جميعاً للمشاهد بالإيحاء دون ما حاجة لتوضيح . على أنه خير خدمة أدباها للنص هو الحوار الذي رضعناه على السنة اللصوص الثلاثة والذي جاء مختلفاً إلى حد كبير مع حوار المؤلف . في حين كان حوار الشخصيات الأخرى مطابقاً نوعاً لحوار المؤلف . وقد جاءت شخصيات اللصوص في الإعداد أكثر حيوية وصدقاً من نظيرها في نص الحكيم . وقد تلبه المعدان إلى أهمية إبراز التناقض إلى أقصى حد بين لغة اللصوص ولغة الدكتور يحيى . فهذا التناقض جعل لغة كل طرف منهما غير مفهومة لدى الطرف الآخر . وكما زاد سوء التفاهم هذا ساعد على تفجير الكوميديا بصورة أكبر ، فرشقات المرح الراهنة عند الحكيم انقلبت إلى كوميديا زاهية ساطعة في الإعداد دون ما إخلال بشئ من مفهوم المسرحية . والحق أنه في المسرح لا تكون العبارة قط باستخدام لغة عامية أو عربية أو ثالثة أو رابعة وإنما باستخدام اللغة التي تلائم الشخصية بصورة أفضل وتجعلها أقرب إلى التصديق والحقيقة . ولنتأمل حديث النص منير في مشهدين متقابلين بين نص الحكيم والإعداد .

ففي نص الحكيم يدور الحوار كالآتي :-

يحيى : إذا سمحتم ندخل في الشغل .. قصدي شغلي أنا (يمسك بقلمه) كل المطلوب بعض بيانات .. مثلاً .. هل عندكم دافع مبدئي لهذا الاتجاه بالذات ؟

منير : عندي أنا الحكاية بسيطة .. أقولها لحضرتك في كلمتين أنا في الأصل من أسرة طيبة .. أضنى عليها الدهر .. توظفت بالبكالوريا

فى مصلحة من المصالح .. قلم حسابات .. وفى يوم من الأيام ما أشعر
إلا وأنهم اتهمونى باختلاس .. ودخلت السجن .. وخرجت أبحث عن
شغل طبعاً .. طبعاً مستحيل .

أما المشهد المقبل فى الإعداد فيدر فى الحوار كالاتى :

يحيى : لو سمحتم ندخل فى الشغل ، قصدى شغلى أنا ، شوية بيانات
(يمسك القلم مستعداً للتدوين) هل كان عندكم دافع مبدئى لهذا الاتجاه
بالذات ؟

منير : المسألة بالنسبة لى كلمتين .. أقول لحضرتك .. أنا من عائلة
كويسه بس جار عليها الزمن .. ماقدرتش أكمل جامعة .. أتوظفت
بالثانوية فى قلم حسابات ، فى يوم اتهمونى بالاختلاس وهوب بقيت فى
السجن ، خرجت منه طبعاً مش لاقى شغل .

والحق إن أى متأمل يستطيع أن يحكم أن حوار الشخصية كما جاء
فى الإعداد أكثر صدقاً وأقرب إلى طبيعتها مما جاء فى نص المسرحية
الأصلى . وقد يتضح ذلك أكثر فى حديث اللص بسبس الذى وإن جاء
فى الإعداد موغلاً فى العامية إلا أنه كان أكثر إحياء وتعبيراً من النص
الأصلى .

فى نص الحكيم بدور الحوار كالاتى : -

يحيى : أنا أولاً يهمنى أعرف شئ .. حقيقة شعوركم الداخلى
بالموقف .

منير : موقف أية ؟

يحيى: الجريمة.

منير: شعورنا كله اصمئنان.

بسيس: تماما.. مطمئنين أربعة وعشرين قيراط.. لأن كل شيء
محسوب حسابه.

أما المشهد المقابل فيدور الحوار كالاتى :-

يحيى: أنا أولا يهمنى أعرف شيء.. حقيقة شعوركم الداخلى
بالموقف.

منير: موقف أيه؟

يحيى: الجريمة.

منير: شعورنا.. شعورنا كله اطمئنان.

بسيس: آخر ضبط إحنا مطمئنين أربعة وعشرين قيراط.. الترس
فى الترس.. إحنا ياأبا بتروع الهندسة.. كل حاجة معمول حسابها.

الصوص فى ملابسهم البسيطة برداء شوشو الزاهى كما لو كانوا فى
كرنفال فظهروا أكثر بياضاً إلى جوار الدكتور يحيى المهتز.

وربما يوضح لنا المشهد التالى الذى جاء فى الإعداد دون النص
كيف استغل المعدان اختلاف الثقافتين بين اللصوص والدكتور يحيى
فى تفجير الكوميديا القائمة على سوء التفاهم والمشهد يدور بشأن لوحة
الموناليزا المعلقة على جدار بيت الدكتور يحيى.

منير: ولو أن فيها قلة ذرق.. السنيورة دي.. يعنى لامواخذة بتيجى هنا؟

يحيى: مين دي؟

منير: القمر اللى منور فى الصورة دي (مشيرا إلى الموناليزا) .

يحيى: نعم!

منير: أنا عارف إنها قلة ذوق منى.. بس الاحتياط واجب، هي ممكن تكون قريبة حضرتك.. خطيبة حضرتك.

يحيى: يابنى دي الموناليزا.

منير: أيوه ماأنا عارف بتيجى هنا كثير.

يحيى: بقولك الموناليزا.. الجيوكلدا.. صورة.. لوحة مجرد لوحة مرسومة.

على إنه من جهة أخرى اعتقد أن المعدين قد جانبها الصواب عندما جعلوا الدكتور يحيى يسلم نفسه على الفور إلى النائب العام مدعياً ارتكاب الجريمة دون انتظار فترة الشهرين كما ورد بنص الحكيم لحين التأكد من الحكم بإعدام المتهم البرئ. فقد كان الحكيم أقرب إلى الطبيعة البشرية في ذلك. فمن غير المعقول أن يقدم الإنسان نفسه بهذه العجلة إلى حبل المشنقة مهما كانت دراقعه. وإن كان الصراع الذى اعتمل فى نفس الشخصية لم يعبر عنه الحكيم إلا بجملة واحدة قصيرة جاءت على لسانها.

الإخراج والتمثيل :-

وتأتى إلى الإخراج والتمثيل - وعلى قدر اعتقادي فإن هذا العمل يعتبر من خير الأعمال التي قدمها رشاد عثمان للمسرح . وقد جاء إخراجة بإيقاع تميز بالسرعة والحيوية الملائمة للكميديات الخفيفة كما صاغها الإعداد خاصة في الفصل الأول من الرواية الذي جاء متدفقاً . كما كان إيقاعه شاعرياً في اللحظات المأسوية من الحدث . واستخدم الإضاءة الساطعة في معظم مراحل الحدث بما يتلاءم مع طبيعة الحدث الذهني عند الحكيم وكانت تتغير بنعومة فائقة في لحظات التذكر والتأمل من الحدث . ويرع في تعميق المتضاد بين شخصيات اللصوص وكل من الدكتور يحيى وراغب وقد بدأ اللصوص في ملابسهم البسيطة برداء شوشو الزاهي كما لو كانوا في كرنفال فظهروا كما رسمهم المؤلف أكثر صدقاً مع أنفسهم وأكثر بياضاً إلى جوار الدكتور يحيى المهتز أو راغب الداهية الجبان . وقد ساعد على أن تجي حركة الممثلين سهلة ميسرة الديكور الذي جاء بسيطاً والذي كان موفقاً عندما جعل مكتب الدكتور يقف على مستوى أعلى دليلاً على إنعزاله في برجه العاجي بالقياس إلى اللصوص . كما كان موفقاً في اختيار الممثلين لأدوارهم صلاح قابيل الذي اعتقد أنه يقف راسخ القدم كواحد من أفضل ممثلي المسرح المصري . فهو ممثل يعرف قيمة فترات الصمت في الأداء بقدر ما يعرف كيف يعطى لكل كلمة منطوقة الشحنة الشعورية الملائمة لها . لقد كان وحده يمسك بإيقاع العمل كله كما يستر عظيم . كما وفق الممثلون الذين قاموا بأداء أدوار اللصوص الثلاثة : مديحة حمدي في دور الفتاة شوشو . ولست أعرف حتى الآن ممثلة قد

استطاعت أن تتمكن من المسرح المصري من أداء هذا الدور كما أدته مديحة حمدي بكل ما تملك من إمكانية في حركة يديها وجزعها وابتسامتها وصوتها وحتى إطرافة عينيها ولم تؤد الملامح الخارجية له بل أدته بروحه الحقيقية حتى أنها أضافت عمقاً وأبعاداً حقيقية للشخصية . كما أدى دورى اللصين الآخرين الشخصية المتميزة ببساطتها والمتسقة والمخلصة مع نفسها بلا قيود حتى ولو كان صاحبها لصاً . واعتقادى أن هؤلاء الممثلين الثلاثة قد استطاعوا أن يعمقوا في حدة التناقض مع شخصية الأستاذ الجامعى ما لم تفعله الرواية أو كمعدان ، وإن كان ارتجالهم يزيد أحياناً عن الحد المعقول . فقد حضرت الرواية مرتين وفي الثانية كاد الإيقاع أن يكون هابطاً . أما نظامى رزق ، وهو إن كان يستخدم أسلوباً كلاسيكياً عتيقاً فى الإلقاء المسرحى إلا أنه استطاع أن يكون مقنعاً فى دوره الشيطانى الطابع وإن كان غير موفق فى تكرار استخدام كلمة سعادتك كلازمة له .

ويبقى أن نصيف أن مجرم تحت الاختبار برغم كل شئ - عمل هام قدمه المسرح المصري هذا العام . بل إنه من أهم الأعمال التى قدمها المسرح الحديث - وهو يقف إلى جانب بعض العروض الأخرى الجادة لهذا الموسم مثل ست الملك وأبو زيد الهلالي سلامة كدليل على أن المسرح المصري لم يندب بعد - بل إنه بشيء من التنظيم يستطيع أن يستعيد الأرض التى فقدتها كثيراً .

زوربا فريك

والضحك على المسرح :-

وكأنها مؤامرة لإنهاء دور هيئة المسرح، وإسدال الستار على مسرح القطاع العام، أحد عشر مسرحاً، يتراقص عليها ألوان من الضحك، ضحك على جيب المتفرج، وضحك على عقله، وضحك على قلبه وعلى هيئة المسرح.. كلها مسارح القطاع الخاص ومسرح واحد قطاع عام.. لأنهم يقولون إن الموسم المسرحي في الشتاء، وإذا جاء الشتاء قالوا لك لقد تغير الحال أصبح الموسم في الصيف، وهانحن في الصيف، وفي عز الحر.. وليس هناك سوى زوربا المصري أو زوربا فريك يرقص ويغنى في المسرح المكيف الهواء المسمى مسرح يوسف وهي الأولى مرة عام ٧٨.

والمؤامرة مكتملة الأطراف، فالممثلون هجروا مسارح الدولة إلى مسرح على بمبة الشهير بمسرح القطاع الخاص، حيث المال الوفير والكلام القليل، وهز يارز وثلاث ساعات من الضحك المتواصل..

والمؤلف الجاد ترك الكتاب وأغلق القلم، واكتفى بالفرجة. بعد أن يس من التردد على مكاتب لجان القراءة، والمسرح الفرنسى ملئ بالنصوص التى يمكن نهبها، وكذلك المسرح الانجليزى والمجرى واليوغسلافى والصينى وهات يإعداد، أو بالمطى الدقيق هات ياترجمة، وشقلب جون إلى جمعة، ومسز واطسون إلى نوبية، وليس مهماً بعد ذلك أن يكتب عليها تأليف أو إعداد أو تصدير، المهم فى النهاية هو الأجر.. والثواب على الله! والمسرحيات جاهزة وموجودة، والموسم صيفى، وحصيرة الصيف واسعة، الضحك مطلوب مرغوب، وهات ياضحك، ويدخل المال إلى جيوب أصحاب فرق القطاع الخاص، وبالمال يدفعون أجور ممثلى القطاع العام ومخرجى القطاع العام.

إنها مؤامرة دبّرت فى خبث وتعمد للقضاء على المسرح المصرى، ووقف تطوره فلا يبقى إلا فتات المسرح الفرنسى والأمريكى، الهزيل منه لأنه الأقرب إلى معدة المتفرج وإلى جيب القطاع الخاص وخزينته!!

راجعوا أفكار مسرحيات مثل (ديك وعشرين فرخة) و(راجل مفيش منه) (آه من حلاوتها) إلى آخر هذه المسرحيات التى تعرض يالحاح على الجماهير باسم للمسرح المصرى، ماذا تقول هذه المسرحيات، وإلى أى هدف تهدف، بعد أن ابتلعت كل امكانيات القطاع العام من ممثلين ومخرجين وأدوات مسرحية.. بل ومسارح أيضاً، أليس عجباً مانراه.. يستغل الفأر كل إمكانيات الفيل ويقوده حيث يرغب فيعيش هو ويموت الفيل إختناقاً!

قام مسرح القطاع العام وتمطى، ليقدّم عن طريق مسرحه الطليعى، عرضاً مسرحياً معداً عن فيلم أجنبى، وكأن التأليف قد نصب واختفت كل النصوص المسرحية المصرية المؤلفة وصنّعت منه كل النصوص المسرحية لكبار الكتاب ولشبان أيضاً، وضاعت الدنيا أمامهم فلم يجدوا إلا الإعداد، أليس القطاع الخاص يعتمد على إعداد أى خطف للمسرحيات الأجنبية فى غياب الاتفاقيات الثقافية التى تحمى حق المؤلف، فلماذا لا يفعل القطاع العام مثله ويعتمد هو الآخر على الإعداد المسرحى لنصوص الخواجات؟ فربما يكون الإعداد هو سر الإقبال الجماهيرى، أو خريزة النجاح التى تفتح له كنوز السياحة الصيفية!

أين المسرحيات التى اقترتها لجان النصوص العامة والخاصة؟ أين النصوص المكسدة فى أدراج مديرى المسارح والفرق، ولدى الهيئة؟ اختفت بقدرة قادر، أو فحصرها كلها قلم يجدوا إلا هذه (الزوربا) التى كانت فيلماً ناجحاً وحقق إيراداً عظيماً، لعل مسرحياته والمعدة عنه تدر ولو نصف ماحققه كفيلم.

وإذا كان (أنتونى كوين) قد رقص وغنى فى زوربا اليونانى، فيجب أن يرقص ويغنى حمدى غيث، ومافيش حد أحسن من حد، بل ويرقص حمدى غيث بالإفرنجى، وليست مسألة الرقص هذه إلا التجسيد الجيد لمشكلة مسرح القطاع العام الذى تناسى أنه قدم العديد من العروض المسرحية الجيدة والنصوص المسرحية المصرية الخالصة، ماذا لو ذهب مسرح القطاع العام لكى يشترك فى مهرجان دولى الآن.. هل يمكن أن يقدم لهم (زوربا المصرى) وهو يرفع رأسه ويقول هذا هو

المواطن المصرى، العامل أو الفلاح، الذى يبيع لنفسه أن يعاشر امرأة دون زواج، وأن يرقص رقصاً مثل البالية، ويخترق سلك المقاطف أو زوريا فريك؟ .. هل يقدر أن يفعلها؟

هل يمكن أن تكون شخصية زوريا المصرى هى الشخصية المصرية بكل ملامحها؟ وهل كل (الحكمة) التى أطلقها زوريا وكتبها المثقف فى حماس المرید هى حكمة الشعب المصرى أو الرجل المصرى أو العامل المصرى؟ أم أنها حكمة جدة (أبو اصبع) هذا الجد الزواج، الهزار، يدبوع الحكمة لزوريا!

أليس عجيباً أن يظهر الشعب المصرى ممثلاً فى ثلاثة من أهم شخصيات العرض المسرحى (الفكهانى وبائع السمك والجد) متزوجون من أكثر من زوجة!

لماذا أطلقنا على حسين أبى اصبع لقب زوريا المصرى! هل زوريا يعد نمطاً على أنماط الشخصية اخترعها علماء الاجتماع، فنقول هذا الرجل زوريا، وهذا ليس زورياً؟ هل يستقيم الحال ونحن نحدد النمط الاجتماعى لشخصية ما ونص بأنها (المصرى) ونحن هنا نؤكد أن هناك من المصريين ما يؤكد أن نطلق عليهم زوريا وآخرين لا يمكن أن نسميهم أو نصفهم بهذا الأسم، وهنا مغالطة صريحة، أوقعنا فيها شهوة تقليد القطاع الخاص، والرغبة فى إعداد أو تمصير أفكار (أوربية) نهجت من قبل تجارياً، دون حرص، كما تدل على الجدية فى اختيار نصوصنا المسرحية، بل وتدل على عدم فهمنا لدور المسرح الحقيقى فى حياة الشعب المصرى.

كان من الممكن أن نغفر هذا كله، لو أننا أمام شخصية فريدة متميزة دون خلق الله بصفات خاصة، تجعلنا ننظر إليها باعتبارها شخصية متفردة، فنحن أمام شخصية مثل نابليون أو رمسيس أو حتى نبيرون الذى حرق روما، نعرضها ونراها كما هى وليست نموذجاً لشعب أو لطبقة أو حتى فئة من الناس، إنها ذوات متفردة لا تتكرر بشكل طبيعى، ولكن أن نقدم زوريا (المصرية) على أنه نموذج للطبقة العاملة المصرية، أو للرجل المصرى سواء كان فلاحاً أم عاملاً، والذى ينسى أحزانه بسرعة كما أخبرتنا المسرحية، ويتصرف هكذا على كيفه، أعتقد أنها مغالطة اجتماعية كبيرة.

إن عاملنا المصرى لا يعيش حياة كهذه الحياة التى يحياها زوريا، ولم يكن فى يوم من الأيام زوريا مركب تشيله ومركب تعطه، ويذهب إلى (مصر) فإذا هو غارق لشوشته فى أحضان إحدى الفتيات القاهريات حتى يلفق آخر قرش وينضب ما به من (دم)!

إن تقديم مسرحية تعتمد على شخصية نمطية أو شخصية متفردة، كان لابد من مراعاة أبسط القواعد العلمية فى هذا الخصوص، لأن شخصية مثل (زوريا) لا تتصل بالمصريين بأية وسيلة أو صلة، كما جاءت فى المسرحية دون النظر إلى الاسم، فهى لا تقف بمفردها كشخصية التى لا تتكرر، فهى ليست فى تفرد شخصية العبقري، ولاهى فى تماسك شخصية القائد، ولاهى فى انطلاقة شخصية الفنان، ولاحتى فى اندفاع شخصية السيكونياتى، إنها خليط من كل هذا، كان السبب فى قطع الصلة الوجدانية بينها وبين المتفرج، فلم يفعل بها، وكانت

بالنسبة له مجرد (فرجة) لقد تخطت الشخصية حاجز التشخيص إلى سيرك العاوى، ولهذا وقفت شخصية زوربا المصرى فى الزور ولم يقدر المتفرج على ابتلاعها.

والمخرج، وهو شاب على درجة كبيرة فى الثقافة العلمية والعملية، ولديه طاقة خلاقية رائعة، أخشى عليه منها أن تجرفه إلى القطاع الخاص حيث ينوء هو الآخر فى بحره، ماذا يفعل؟

ماذا يفعل محمود الألفى أمام شخصية كهذه، لابد أن نرقص رقصاً أفرنجياً، أو كما يقول حمدى غيث (هه ست سبع بروفات وأتعلماها)، وكم أمتلى هذه الكلمات من حمدى غيث، لأنها فجرت فى قلبى سخطاً هائلاً، أليس لهذا المصرى رقصاته التى يمكن أن يؤديها دون تدريب، والتى يعبر بها عن أفراحه وأحزانه؟ أليس لهذا الزوربا طابعه المعين فى الرقص، والتى يعرفها حمدى غيث الذى يقف شامخاً بأمجاده المسرحية أمام (اجدعها) ممثل عالمى؟ فيرقصها حمدى دون تدريب أو تلقين؟!

لقد توقعت عندما وقف حمدى غيث واستعد للرقص، أننى سوف أرى رقصاً خاصاً (بالمعلمة المصرى) أو الجدعنة المصرية.. ولكن ما هو يخطو.. فى خوف.. ثلاث خطوات إلى اليسار ثم أربع إلى الأمام، ثم يرفع قدمه فى العد الثامن.. وهكذا وعندما ينتهى يسأل نعيمة رصفى:-

- هيه عرفنى رقصة إيه؟

فترد نعيمه وصفى، فى جملة اخبارية للجمهور على طريقة الكلام للجارة، إنها راقصة دنشواى، ياسلام لمجرد أن زوريا اليونانى كان يرقص رقصة زوريا فلا بد للمصرى مثيله أن يرقص مثله زوربادى؟ أنا شخصياً - أعترف - لم أفهم ما إذا كانت هذه رقصة دنشواى أو رقصة السبع بنات، فلم تكن معبرة إلى درجة عالية بحيث يسهل تمييزها عن بقية أية حركات بالقدم واليد، بالإضافة إلى أنها مجافية لطبيعة هذا المصرى، فلم يقبلها المصرى الذى يقوم بالتمثيل إلا بالتدريب، ولم يقبلها المصرى المتفرج على الإطلاق.

وكما حدث فى الرقصة، التى تكررت بعد ذلك مع (المثقف) الذى انتشى ناعماً وهو يرقص وكأنه وجد أخيراً ضالته المنشودة التى لم يجدها فى كل هذه الكتب التى قرأها طوال المسرحية، حدث فى تجربة (الفريك) التى اخترعها زوريا، وكأنه طفل يلهو بالمقاطف، حتى أن (التمثيل) تحول إلى فبركة مسرحية.

وهذه النوسة التى تعيش قرب البحر، فى شالية أنيق تجلس فيه مترقبة اصطياد (المثقف)، من أية قرية أخذوا هذا النموذج لغوازي القرى. وفى أى بقعة فى مصر يوجد هذا الشاليه الأنيق وبداخله نوسة الننوسة التى تتأهب لأخذ (مثقف) بالأحضان؟ يبدو أن الأمر كله كان مجرد (تسجيل) زوريا اليونانى فى الشهر العقارى المصرى تحت اسم (زوريا المصرى) وحتى لا يستطيع اليونان أن تدعى ملكيتها المطلقة لزوريا!

والقرية التي لانرى منها غير ساحة بها سمالك وفكهانى وقهوة،
وحديث كله حول النساء، هذا متزوج من أربع، وآخر يود استكمالهن
إلى أربع، وشيخ معمم يوافق على كل هذا، وعبيط - أليس لكل قرية
عبيطها كما يظهر ذلك فى روايات ديستوفيسكى - يظهر خلف نوسه
النوسه، ويدور حولها كغراشة حول مصباح كهربائى، يجمع لها
النقوط، ويقوم لها بالدعاية، ويقذف بالحكمة العشوائية فتصيب مقتلًا،
يعشقها من كل قلبه ولا يستطيع أن يعبر لها عن حبه إلا بعد أن ترقد
أمامه جثة هامة، لقد كنتم حبه فى قلبه فى عقل واضح لكى لاتطرده
إن هى عرفت.. أليس عبيطاً؟

ماذا يفعل المخرج فى كل هذا، أمامه سيناريو فيلم، مجموعة من
المشاهد كثيرة التقطيع، فكيف يقدمها؟ لابد وأن ينقل المتفرج من
مشهد إلى مشهد، ولا بد له من أن يخلق باب الفرجة، وتنزل الستارة
السكندر، وترتفع أصوات الدق بالشاكوش لتغيير المناظر والديكور، وهذه
أحدث طريقة كما أخبرنى بذلك محمود الألفى نفسه، ولا أدرى أى
جديد فيها، فهذه الستارة تصنع لى حائطا سخيفا يقطع حبل تعاطفى
واسترسالى الوجدانى مع مايقدم على المسرح، فإذا بها تقف حائلا دون
هذا، وخاصة إذا تكررت كثيراً جداً، فى أول مرة اغتظت، وفى المرة
الثانية سخرت من نفسى لأننى اغتظت، وفى المرة الثالثة تسليت
بالنظر إلى لافتات ممنوع التدخين وإلى كومة قشر اللب التى كومها
الرجل الذى يجلس بجوارى، وفى المرة الرابعة تخلصت تمام من
ارتباطى بالمسرح وأخذت أفكر فى وسيلة المواصلات التى سأعود بها

إلى بيتى .. ثم تكرر هذا كثيراً حتى لم يعد يهمنى ، لقد خالصتك
المخرج فهل تتذلل له ؟

ومهما يقال لك عن تطور المسرح ، فإن الوهم القائم بين خشبة
المسرح والمتلقى سوف يظل قائماً ، لأن هناك حبلاً غليظاً من العواطف
يربط بين المتفرج والمثل ، وقطع هذا الحبل ، حتى ولو بدعوى التجديد ،
ينهى تلك العلاقة الخاصة بين المسرح والمتلقى ، ولهذا كان كثرة إسدال
السكندر على زورها يمثل تحدياً لم يقبله المتفرج .

والحسنة الوحيدة فى هذه المسرحية ، هى أداء نعيمة وصفى ، إنها
مثل كوكب سطع فى الظلام فيضئ سحراً على ماحوله ، ويجعلنا
نتقبل مانراه على أنه جميلاً إلى حد ما ، ويرجع هذا إلى عاملين :
أولهما : تمكن نعيمة وصفى كممثلة قديرة لانتعاج منا إلى اعتراف
جديد ، وثانيهما : مصرية الدور الذى لعبته نعيمة وصفى ، فهو دور
حقيقى يخلصنا نحن ، وبالتالي أصبح أمرها يهدنا إلى درجة كبيرة ، هى
راقصة ومغنية فاشلة ، وساقطة باعت شرفها ، ولكنها - رغم هذا كله -
إنسانة تحاول الخلاص من واقع مؤلم إلى واقع حلوى ، دون اللجوء إلى
الرقص الأفرنجى أو لعبة (الفريك) لقد جاءت شخصية نعيمة وصفى
خالية من كاريون النسخة اليونانى جاءت نظيفة فتقبلناها ، وهذا بعكس
ماحدث لعمدى غيث فى دور زورها المصرى الذى لايمكن أن يكون
مصرياً ، فلم نفعل به ، ولم نستطع هو أن يضحك علينا ، و(يمثل) لنا
دور مصرى ، ولم يمثل هو ولم نضحك نحن ، لأنه وقف مثلاً متردداً

فى قبول هذا النرع من الزوربا الذى لم يحافظ على يونانيته ولم يستطع
تقمص مصريته.

فى النهاية، ليس العيب فى حمدي غيث، وليس العيب فى محمود
الألفى، ولا فى (عزت الأمير) الذى أعد هذه الزوربا، ولكن العيب فى
أننا نساهم فى إنعاش مسرح القطاع الخاص، وتدعيمه بالممثلين
والمخرجين ويتقديم هذه الزوربا لى يلجأ الجمهور إليه، حيث يجد
عنده (الساعات الثلاث المضاحكات) وآه من حلاوتها...

فن الكاتب المسرحي والدخول على عالم المتفرج (وفقا لكتاب روجر، بسفيلد)

في مقدمة العدد الأول من سلسلة (مسرحيات عالمية) يقول الدكتور عبد القادر حاتم (والحركة المسرحية في البلاد العربية تحتاج إلى قدر كبير من الرعاية والحماية لعله أكبر مما تحتاج سائر الفنون الأدبية) ويقول في فقرة أخرى (إلا إنه مع ذلك لا يزال أدباً يافعا ومن حقه علينا أن نتمهده بالإنماء والإخصاب وأن نهين له المناخ الذي يلائمه حتى يستوى على عوده ويؤتى أكله، أما إخصاب التربة فيكون بالاستزادة من التعرف على أكبر عدد مستطاع من خير ما أنتجته الأفلام في الشرق والغرب بين آثار في الأدب التمثيلي وعلى أدق ما وضعه النقاد والمختصون من تواريخ تتبع نمو هذا الفن وتطوراتهِ وما اهتموا إليه من أصول وقواعد تساعد على إتقانه وفهم مذاهبه ومدارسه)

هذه الفقرة من التي كتبها الدكتور عبد القادر حاتم دفعتنى إلى عرض كتاب فن الكاتب المسرحي الذي حاول أن يقدم لنا في دراسة

مقارنة لجميع أداء أعظم كتاب المسرح في أوروبا وأمريكا حول مبادئ الكتابة للمسرح ومشكلاتها ومؤلف هذا الكتاب هو الدكتور روجر بسفيلد أستاذ مادة الإلقاء بجامعة (ولاية ميتشجان) ومدرس مادة الكتابة المسرحية وعضو جمعية المسرح التعليمي وجمعية الخطابة بالولايات المتحدة، ومن الكتاب المحترفين للإذاعة والتلفزيون والصحف الفنية وهو في خلال هذا الكتاب الذي نعرض له يحاول أن يضع كل خبراته الشخصية وكل نتائج دراساته وأبحاثه في مجال الكتابة المسرحية وخبرات كتاب المسرح في عرض سهل وجميل يمكن للكاتب المبتدئ والكاتب المحترف على السواء أن يستفيد من كتابه.

والكتاب يضم بخلاف فصوله ست عشر ملحقين خصص أحدهما للتدريب على الكتابة المسرحية.

والإحساس والفن، كما يقول بسفيلد في الفصل الأول، قديم في الإنسان قدم الإنسان نفسه، والفن في العصر القبلى له نفس الوظائف التي له في عصرنا الحالي، ولم يختلف سوى اختلاف الطرق التي يقدم بها هذا الفن، وكلمة مسرح وهو المكاتب الذي يقدم فيه العمل الفني والذي يجب على المؤلف أن يراعى وجودها دائماً.

والوسيط الذي يمكن أن يقوم بواسطة الفن التمثيلي قد تنوع كثيراً في عصرنا الحالي فأصبح هناك الراديو والسينما والتلفزيون بالإضافة إلى المسرح أيضاً، ولكي يعطى الكاتب قصة يجب أن يراعى الاختلافات التي بين هذه الأوساط الأربعة حتى يمكنه تبليغ ما يريد به إلى الجمهور ولأن الفن ماهو إلا أداة تبليغ ونقل وإيضاح الأفكار التي

فى ذهن الكاتب إلى جمهوره والنجاح يترقّف على مدى نجاح عملية النقل هذه والكاتب الفنان هو الذى يستطيع نقل الحقيقة خلال رموز يختارها لى تودى الغرض الذى يسعى إليه (إن سيطرة الفنان على مادته هى التى تجعل منه فناناً) وهو إضافة جديدة لما يمكن أن يسمى بالوضوح الفنى وليست الكتابة للمسرح بالشىء السهل الهين ولكنه عمل شاق ولهذا فإن (بسفيلد) يحذر الهواة وعليهم وحدهم أن يتحملوا المسؤولية والمسرح ميدان للتعاون بين كل العاملين فيه حتى يودى رسالته ويقول (بسفيلد) بأن الكتابة الناجحة للمسرح ليست لها قواعد جامدة ملزمة ولكن هناك فقط مبادئ أو عناصر رئيسة يجب الإلمام بها لأن الكتابة المسرحية رسالة إلى المرسل (المتفرج) ويقول بسفيلد أن المسرح أدب مثل بقية فروع الأدب الأخرى، إلا أن الكتابة الإبداعية فى الشعر والقصة والرواية، يكون التواجد بين المؤلف والمتلقى أو بين المرسل والمستقبل زوياً، يمكنك قراءة رواية وأنت فى فراشك ولك أن تستحسنها أو تستخف بها، وكذلك فى بقية الآداب المطبوعة أما (المسرحية) فهى مرسل ومستقبل متحدان، لا توجد مسرحية بدون متفرج، وأيضاً بدون مكان للعرض، وأيضاً بدون مؤدى، إنه أدب مركب وليس سهلاً كما نتوهم، وعلى الكاتب أن يدرك أنه يخاطب وجدان المتفرج وثقافته، وسابق تجربته ومعارفه الإنسانية، وعليه فإن درجات المتفرجين من هذه العناصر غير متساوية، ومن تكمن الصعوبة التى شعر بها كتاب كبار، وخافوا من المواجهة.

ونحن فى رأينا، أن (بسفيلد) عندما تحدث عن الكتابة للمسرح كان مدركاً أنه لا يحدد منهجاً للتأليف بقدر إحساسه بأهمية (المتلقى) وكيف يواجهها المؤلف. ويكرس لها إمكانياته الفنية والثقافية.

ولهذا نقول أن دراسة العلوم الفلسفية تفيد كثيراً من المشتغلين
بالمسرح، ولانقل أهمية عن دراسات الديكور والإضاءة التي بلغت مبلغاً
عالياً من التقنية العلمية.

دليل المتفرج الذكى

من خلاصة القول الذى حاولنا طرحه على مدى الصفحات السابقة توضيح أهمية المتفرج فى العرض المسرحى الذى بدونه لا يكون هناك مسرحاً، وإن الكاتب يرى المتفرج وهو يكتب، وكذلك المخرج وبقية طاقم العمل المسرحى، ولكن كيف يرى المتفرج هذا كله . قلنا أن الممثل مؤدى ثلاثة أدوار، دوره التمثيلى (هاملت) ، (روميو) ، (الكسارى) مثلاً، دوره كشخصية إنسانية لها كيانها البشرى بما فى ذلك إمكانيات البيولوجية وصناعاته الاجتماعية والنفسية بالإضافة إلى مشكلاته اليومية والحياتية العامة، ثم دوره هو أيضاً متفرج على جمهور الصالة، وبقية الزملاء الذين يقفون بجواره، إنه متفرج وممثل وإنسان .. ولكن (المتفرج) ماذا يفعل، إنه أيضاً يلعب الأدوار الثلاثة، إنه يتقمص شخصية الممثل، ويتفرج عليه، ولايستطيع الفكاك من شخصه الحقيقى، وهذا الانشطار الذى يمزق أحياناً بعض المتفرجين، من خلال البكاء الحاد المستمر على مشهد لايتناسب مع هذا المطر المنهمر من الدموع،

أو على العكس بضحك لدرجة تثير الغيظ لموقف لا يستاهل كل هذا الضحك، هذا الانشطار، بعد عملاً (غير سوى) يصدر عن أشخاص يشكون من عل نفسية، لا دور للفرجة فيها الآن، ولكن الانفعال غير الانشطارى وغير المبالغ فيه، هو السائد فى مجتمعات الفرجة فى حلقات السحر أو حفلات الغناء أو الحفلات الأخرى، وأيضاً فى مجتمعات المسارح بأشكالها المختلفة، وهذا مانوجه إليه الحديث.

وسوف نورد هنا الدراسة التى قمنا بها خلال أعوام (٨٥، ٨٦، ٨٧) على مجموعات الطلائع (١٢ - ١٨ سنة)، بعد مشاهدة إحدى المسرحيات الفاكهية التى كانت تعرض فى ذلك الوقت، ومايهمنا هنا هو إجابات الطلائع على الأسئلة الخاصة بالاستبيان التى أوردنا كالتالى:-

كيف تستعد للذهاب إلى المسرح؟

(١) أحاول النوم ظهراً حتى أكون متيقظاً خلال العرض المسرحى ١٢٪.

(٢) لأستطيع النوم قلقاً وفرحاً بالذهاب إلى المسرح ٣٥٪.

(٣) أعد ملابسى وحذائى وأشتري حلوى وغيرها استعداداً للذهاب إلى المسرح ٧٢٪.

، لاحظنا عند دخول المسرح أن عدداً كبيراً من الطلائع يحملون أكياس الحلوى واللب والسودانى - كما لاحظنا إسراف عدد منهم فى شراء المياه الغازية من بوفيه المسرح - لم نستطع حصر العدد لصعوبة ذلك،،،.

٤) أحاول قراءة ماسبق الكتابة عن المسرحية، وإذا كانت مطبوعة أحصل على نسخة من المكتبة بالمركز (٣٪).

٥) هل تحاول أن تجلس صامتاً خلال العرض؟

أجاب «بصرامة شديدة أحياناً أتحرك بدون سبب ٣٣٪ أذهب إلى دورة المياه (١٠٪) يتحدث معى جارى بصوت مرتفع (١٧٪) أنتبه لأحداث المسرحية وأتابعها (٩٠٪).

«هذه هي الإجابات وفقاً لاستمارة الاستبيان ولاشك أن الحديث مع الزملاء خلال العرض تعليقاً أو استخفافاً أو استمناً، من الملاحظ أنه يزيد عن النسبة التى أفصحت عنها الأجابات المكتوبة».

٦) هل استفدت من المسرحية (أ) علمياً (ب) ترفيهياً (ج) ثقافياً (د) ترفيهياً وثقافياً).

الإجابات بعد المشاهدة، وقبيل ندوة المناقشة علمياً ١٠٪ فقط، ترفيهياً وثقافياً ٥٠٪ ثقافياً. ٤٠٪.

وهي نسب معقولة اتضحت أهميتها بعد المناقشة.

٧) هل لديك فكرة عن كتابة المسرحيات. (نعم ١٠٪، لا ٩٠٪)

٨) هل تحاول الدخول إلى المسرح بمفردك أم مع الأسرة، الدخول بمفرده ١٪ مع الأسرة ٦٠٪ النسبة الباقية لا يحبون دخول المسارح ٣٩٪.

٩) هل المسرح أفضل فى المشاهدة أم التليفزيون أم السينما، (٣٠٪ يفضلون مشاهدة المسرح، خطى التليفزيون بنسبه أكبر ٤٠٪ والسينما ٣٠٪).

(١٠) هل تهد الأحداث واقعية أم خيالية وغير معقولة، واقعية ٤٥٪، خيالية ٥٥٪.

(١١) هل هذه أول مرة تدخل المسرح، (نعم ٧٠٪).

وجاءت المناقشة، وسوف تجعل هنا حصيلة المناقشات على مدى ندوات استمرت نفس الأعداد التي أقمنا خلال الدراسة، وهذه المناقشات اشترك معنا فيها كل من الأساتذة الدكتور/ نبيل راغب والأستاذ/ فتحى العشرى.

تلخص نتائج المناقشات فيما يلى :-

(١) اختفاء (أثر المسرح) من حياة أغلب حضور هذه الندوات من قادة الشباب (قطاع القادة) ومن الطلائع (قطاع الطلائع) وانعكس هذا على المسابقات التي أجريت لتأليف المسرحيات ذات الفصل الواحد، فلم يستطع من (القادة) كتابة مسرحية صالحة للمناقشة، وتدرج تحت هذا المسمى سوى ٤٥ عملاً، تتفاوت فى المستوى، لهذا رأينا كتابات بعيدة كل البعد عن الكتابة المسرحية، وواضح أن كتابها لم يشاهدوا المسرح ولم يعرفوا الفرق بين الإذاعة وتمثيلات الإذاعة والمسرح، بل لا يفرقون بين الحدوتة والمسرحية، وقد تكرر هذا الأمر لعدة سنوات حتى الآن هي عمر مسابقة قطاع القادة بالمجلس الأعلى للشباب.

(٢) الفهم الواضح لمهام المسرحية وتطور الحدث داخلها، وعلاقة هذا بالتلقى تكاد تكون معدومة.

(٣) تأثر من كتب مسرحيات لها شكل مقبول من حيث الشكل العام بما تقدمه (الثقافة الجماهيرية) حيث يسود الخلط بين أشكال الفرجة الشعبية بمختلف أساليبها بالعمل الدرامي في صورته المتكاملة، بل إن مدخل (الراوي) أو (الحكاء) يستغرق نصف النص المسرحي المقدم.

(٤) لا يوجد الإحساس (بالزمن) الذي يمكن أن يستغرقه العمل المكتوب لأن كل شيء يجب أن يقال. هكذا يسمع الراديو، وتصبح المسرحية (متواليات أحداث) وليس عملاً مسرحياً يعتمد الإيجاز والإيحاء والفكرة الواضحة.

(٥) تأثر الكثير منهم بما ينشر في الصحف، وكأنها أسانيد علمية يجب الاعتماد عليها، وقلة قليلة التي حاولت دراسة الفكرة ودراسة جادة، وبالتالي تشابهت موضوعات المسرحيات المقدمة للمسابقات.

(٦) كثرة الشكوى من قلة وندرة الفرص المتاحة أمام الشباب أو غير المشهورين، وهو كلام يتردد كثيراً، ولكن عند مناقشة تلك الأعمال التي لاتجد لها فرصة العرض، نجد أن أغلبها غير صالح بالمرّة، وفي نفس الوقت (يسفه) الكثيرة منهم مايعرض على المسرح بالفعل، وقد لاحظنا أن ٨٠٪ من المشتركين في مسابقة (١٩٩٨) كانوا في أشد حالات السخط عن الأعمال المسرحية المعروضة، وعند مناقشة هذا (السخط) لمعرفة أسبابه، أتضح أنهم (٧٠٪) لم يشاهدوا تلك العروض، إنما سمعوا أو أخبرهم (المخبر الخاص)، وهذا أمر يوحى بأننا أهملنا التربية المسرحية في مدارسنا ومعاهدنا

إلى درجة عدم إدراك أهمية هذه التربية في إشباع حاجة الإنسان للفرجة.

(٧) إن العردة إلى التربية المسرحية، واهتمام الهيئات الشبابية والتربوية وأيضاً المؤسسات الاقتصادية بتزويدها بما يلزمها حتى يمكن تحقيق (حاجة) من حاجات النفس البشرية، وهى الفرجة.

وعلى هذا، فإننا ونحن نتحدث عن دليل المتفرج الذكى أن نبدى هذه الملاحظات التالية:

بالنسبة للمتفرج عليه أن يعلم أن هناك عقداً مكتوباً بينه وبين الفرقة التى يشاهدها، وأن عليه أن يتمسك بحقه فى المتعة الكاملة الثقافية والترفيهية، وأنه الطرف الأقوى، فقد وصلتنا خلال الأعوام السابقة عدة خطابات تشكو من رداءة العرض، ومن الحوار الهابط المتدنئ لبعض المسرحيات، وكان خطابه هذا مع انسحابه من المسرح هو وأسرته هو حل، وليس هذا حلاً على الإطلاق، إنه حل سلبى، إن للمتفرج حق رفع قضية ضد الفرقة لوقوع ضرر عليه وعلى أسرته، ولو رفع مجموعة من المتفرجين مثل هذه القضايا، لتوقف الإسفاف تماماً، إن الفرجة عمل إيجابى وليس عملاً سلبياً.

والمتفرج الذى يقف هذا الموقف الإيجابى، عليه أن يعى أهمية مايقدم عليه عندما يقرر الذهاب إلى المسرح - فليس مكان العرض مكاناً للطعام أو الشراب أو الحديث عن أمور تصرفه عن مايعرض، أن يتخلص المتفرج من همومه وانشراحه واستفادته من (الفرجة) يتوقف على (جدية) هذه الفرجة وليس الاستهانة بها.

إن العملية الإبداعية، عملية مركبة وخاصة الكتابة المسرحية وأثرها (النفسي) ممتد ولا ينتهي، فكما قال الأستاذ الدكتور يوسف مراد رائد علم النفس الحديث في العالم العربي إن الإنسان لا ينسى ما يقرأ ولا ما يسمعه ولا ما يحسه وأيضاً ما يقرأه والمسرح يجمع كل هذا، فإذا كان الأدب يعتمد على حاسة الأبصار والقراءة، فإن المسرح بعد تجربة بصرية هامة، يزيدها الصوت بمؤثراته المختلفة، ويصل (الاحساس) أو الإدراك الحسي مداه عندما يتحول المدرك الحسي إلى مدرك عقلي وتلازم المسرحية المتفرج دهرأ، وقد تخطى بعض ملامح العمل المسرحي ولكن تظل (الكتلة) الإدراكية الحسية والعقلية ملازمة المتفرج، وكم من تجارب أجريت على تأثير (الفرجة) على السلوك البشري سواء سلباً وإيجاباً، وأثبتت هذه التجارب حتمية مذهبنا إليه.

وعليه إن المسرح ليس مجرد (ترفاً) يمكن الاستغناء عنه، وليس أمراً فردياً يمكن الاعتماد فيه على فرد واحد أو فكر واحد، إنما هو ضرورة اجتماعية ونفسية وتربوية هامة، وعليه يجب تضافر كل الجهود لتطوير العملية المسرحية، والمطلوب أيضاً (قياس) المردود النفسي والاجتماعي والتربوي لما يقدم للجماهير. ويمكن أن تقوم مراكز البحث العلمي بدراسات دورية في هذا المجال.

وفي النهاية حاولنا، خلال الصفحات السابقة طرح رؤية جديدة حول (الفرجة) كحاجة من حاجات الإنسان الأساسية لأن معظم الدراسات التي تصدت للمسرح اهتمت بتقنيات المسرح أو بدراسة الأدب المسرحي، إنما دراسة (الفرجة) من منظورها الخاص فإننا لانجد

أعمالاً ذات بال، وإن كنا نذكر كل تلك الأعمال التي بدأها رائد مدرسة التحليل النفسي وأعلن به س. فرويد، ومن تبعه، وفي العالم العربي نرى علماء من أمثال د. زوير، د. مصطفى سويف ومصرى هنوره وغيرهم، ولكنهم جميعاً تابعوا العملية الإبداعية، وهي عملية تمثل مجرد جزء من كل في العملية المسرحية، ولذا حديث آخر عن الفرجة في السينما والتلفزيون رأينا أن نفرد لها كتاباً مستقلاً.

فتحي سلامة

الفهرس

٩ المقدمة
	الفصل الأول
١٥ الفرجة .. والرحلة
	الفصل الثاني
٣٧ هذا المسرح العالمى وتاريخه
	الفصل الثالث
	سيكولوجية الفرجة
٩٧ كيف تشاهد عملاً مسرحياً
	الفصل الرابع
	سيكولوجية الفرجة
١٤٧ ماذا نرى وكيف نراه ؟
	الفصل الخامس
	مجرم تحت الاختبار
١٩٧ بين النص الأصلي والنص المعد

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٥٧٨ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5865 - 8



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال
إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل - ومازلنا
نتشبت بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن
ومكتبة في كل بيت.

شبّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة
الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثري الوجدان بكتاب
في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية
وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث،
ومازلت أحلم بالمزيد من لآلئ الإبداع الفكري والأدبي والعلمي تترسخ في
وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر
التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان

Bibliotheca Alexandrina



0210894



مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مائة وخمسون قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب